

UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

**“Análisis de los tres preludios para piano del compositor Gerardo
Guevara”**



**Tesis previa a la
obtención del título de
Magíster en Pedagogía
e Investigación Musical.**

ALEX GERMÁN ALARCÓN FABRE

AUTOR

Msc. ROMMEL JOSELITO JUMBO MEDINA

DIRECTOR

CUENCA – ECUADOR

2017



RESUMEN

El presente trabajo responde a la falta de análisis de la gran mayoría de obras de los compositores ecuatorianos. La obra para piano de Gerardo Guevara “Tres Preludios”, no es la excepción, pues no ha sido analizada y carece de presencia dentro del repertorio pianístico ecuatoriano.

Para dicho análisis se ha tomado en cuenta los aspectos histórico, rítmico, armónico, melódico, conceptual y de forma musical.

Guevara en sus Tres Preludios para piano (Recitativo, Albazo, San Juanito) exhibe un pensamiento evolucionado a partir de las células rítmicas de los géneros ecuatorianos. Usa la pentafonía con un apoyo de la armonía quartal, un propio lenguaje que lo podríamos llamar “lenguaje Guevariano”, que como él mismo expresa, ya no es un nacionalismo exagerado, folclórico, sino un nacionalismo universal.

Se presenta además información del compositor, sus períodos compositivos, catálogo de sus obras y una grabación en audio y video del autor interpretando los mencionados preludios.

Palabras Claves:



Universidad de Cuenca

GERARDO, GUEVARA, ANÁLISIS, PRELUDIOS, RECITATIVO, ALBAZO,
SAN JUANITO, PENTAFONÍA, HEMITÓNICA, ANHEMITÓNICA, NACIONALISMO,
PIANO, MÚSICA ECUATORIANA.



ABSTRACT

This paper responds to the lack of analysis of the vast majority of works of Ecuadorian composers. The piano works by Gerardo Guevara "Three Preludes" is no exception, as there has been analyzed and no presence within the Ecuadorian piano repertoire.

For this analysis has taken into account the historical, rhythmic, harmonic, melodic and conceptual aspects.

Guevara in his three preludes for piano (Recitative, Albazo, San Juanito) exhibits a thought evolved from the rhythmic cells of Ecuadorians genres. Use pentatonic scale with support in the quartal harmony, a language that we might call "Guevarian language" which, as he puts it, is no longer an exaggerated nationalism folk, but a universal nationalism.

Further information composer, his compositional periods catalog of his works and recording video and audio is presented.

Key words:

GERARDO, GUEVARA, ANALYSIS, PRELUDES, RECITATIVO, ALBAZO, SAN JUANITO, PENTATONIC, HEMITONIC, ANHEMITONTIC, NATIONALISM, PIANO, ECUADORIAN MUSIC.



Índice

RESUMEN	1
ABSTRACT.....	3
ÍNDICE	4
ÍNDICE FIGURAS.....	7
INDICE TABLAS.....	10
CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL.....	11
CLÁUSULA DE RESPONSABILIDAD	12
AGRADECIMIENTO	13
DEDICATORIA	14
INTRODUCCIÓN	15
CAPÍTULO I:	24
1. ELEMENTOS TEÓRICOS MUSICALES UTILIZADOS POR GERARDO GUEVARA EN SUS OBRAS	24
2.1. PENTAFONÍA Y ARMONÍA PENTÁFONA – QUARTAL	24
2.1.1. ESCALA PENTATÓNICA.....	24



1.1.2. MODOS PENTATÓNICOS	25
1.1.3. ARMONÍA PENTÁFONA – QUARTAL	28
1.2. FORMAS MUSICALES: EL PRELUDIO	31
1.3. GÉNEROS ECUATORIANOS: YARAVÍ, YUMBO, DANZANTE, SAN JUANITO, ALBAZO.....	36
1.3.1. YARAVÍ	37
1.3.2. DANZANTE	38
1.3.3. SAN JUANITO	39
1.3.4. YUMBO.....	40
1.3.5. ALBAZO	41

CAPÍTULO II: LUÍS GERARDO GUEVARA VITERI

42

2.1. BIOGRAFÍA.....	42
2.2. PERÍODOS COMPOSITIVOS.....	47
3.2.1. QUITO GUAYAQUIL	47
2.2.1.1. QUITO HASTA 1950.....	48
2.2.1.2. GUAYAQUIL HASTA 1959	48
2.2.2. PARÍS HASTA 1971	49
2.2.3. REGRESO A ECUADOR	52
2.3. CATÁLOGO GENERAL DE OBRAS	54
2.4. CATÁLOGO DE OBRAS PARA PIANO	65

CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE LOS TRES PRELUDIOS

69

3.1. PRELUDIO No. 1	69
3.2. PRELUDIO No. 2	75
3.3. PRELUDIO No. 3	87



CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	101
BIBLIOGRAFÍA.....	104
ANEXOS.....	109
PARTITURAS DIGITALIZADAS	109
IMÁGENES DE GUEVARA CON EL AUTOR	122
ENTREVISTA A GERARDO GUEVARA.....	124



ÍNDICE FIGURAS

Figura Nº 1 Estructura interváltica de las Escalas Pentatónica Mayor de Sol y su Relativa Menor (Mi). Fuente: Elaboración propia.	25
Figura Nº 2 Estructura interváltica de los Modos Egipcio de la Escala Pentatónica de Sol Mayor de Sol. Fuente: Elaboración propia.	26
Figura Nº 3. Cuartas superpuestas y acorde con su inversión. Fuente: Elaboración propia.	28
Figura Nº 4. Acorde de Tristán de Opera Tristán e Isolda Wagner. Fuente: Elaboración propia.	29
Figura Nº 5 Acorde Místico o Prometeo. Scriabin. Fuente: Elaboración propia.	30
Figura Nº 6. Yaraví. Fuente: Pablo Guerrero.	38
Figura Nº 7. Danzante. Fuente: Pablo Guerrero.	39
Figura Nº 8. Estructura rítmica del San Juanito. Fuente: Pablo Guerrero Cancionero Ecuador N 5 (2013)	39
Figura Nº 9. Yumbo. Fuente: Pablo Guerrero.	40
Figura Nº 10. Albazo. Fuente: Pablo Guerrero.....	41
Figura Nº 11. Luís Gerardo Guevara Viteri. Fuente: Archivo Teatro Nacional Sucre. Homenaje a Gerardo Guevara 2012	42
Figura Nº 12. Nadia Boulanger. Fuente: https://musicakaleidoscope.wordpress.com	50
Figura Nº 13. Inicio Preludio N 1. Compases 1- 3. Fuente: Elaboración Propia.....	70
Figura Nº 14. Modo de transposición limitada 7 do. Fuente: Elaboración Propia.....	70
Figura Nº 15. Notas de la mano izquierda. Fuente: Elaboración Propia	71
Figura Nº 16. Escalas modo se transposición 7 de La y Do. Fuente: Elaboración Propia.....	71



Figura Nº 17. Tema A. Compás 4 – 7. Análisis espectros. Fuente: Elaboración Propia.....	72
Figura Nº 18. Tema B Preludio 1 Compases 8 - 10. Fuente: Elaboración Propia	72
Figura Nº 19. Puente Rítmico. Compases 13-16. Fuente: Elaboración Propia	73
Figura Nº 20. Tema C. Compases 18 – 24. Fuente: Elaboración Propia	74
Figura Nº 21. Tema A'. Compases 25 – 29. Fuente: Elaboración Propia.....	74
Figura Nº 22. Introducción. Compases 1 - 2. Fuente: Elaboración Propia	75
Figura Nº 23. Comparación Preludio I y II. Compases 3 – 7. Fuente: Elaboración Propia.....	76
Figura Nº 24. Preludio II Compases 6-8. Fuente: Elaboración Propia.....	76
Figura Nº 25. Preludio II Parte A. Compases 9-12. Fuente: Elaboración Propia.....	77
Figura Nº 26. Preludio 2. Parte A. Compases 13 – 21. Fuente: Elaboración Propia	78
Figura Nº 27. “Adiós” Albazo. Jorge Araujo Chiriboga. Fuente: Cancionero 1. 2012	79
Figura Nº 28. Motivo Rítmico y Material motivico del Albazo. Fuente: Elaboración Propia.....	79
Figura Nº 29. Material Temático 3. Compases 21-23 Fuente: Elaboración Propia ..	80
Figura Nº 30. Imitación, ostinato y material temático 4. Compases 17 – 39. Fuente: Elaboración Propia	81
Figura Nº 31. Ostinato y material temático 1, 2 y 3. Compases 40 – 54. Fuente: Elaboración Propia	82
Figura Nº 32. Arabescos. Compases 55 – 64. Fuente: Elaboración Propia	83
Figura Nº 33. Material temático 3. Compases 65 - 80 Fuente: Elaboración Propia..	84
Figura Nº 34. Progresión sobre acorde hexáfono. Compases 81 – 89. Fuente: Elaboración Propia.	85
Figura Nº 35. Coda. Compases 89 – 100. Fuente: Elaboración Propia.	86



Figura N° 36. Estructuras Tradicionales de San Juanito. Fuente: Elaboración Propia	87
Figura N° 37. Estructura Preludio 3. Fuente: Elaboración Propia.....	88
Figura N° 38. Superposición rítmica. Fuente: Elaboración Propia.....	88
Figura N° 39. Estribillo Tradicional de San Juanito. Fuente: Elaboración Propia	88
Figura N° 40. Preludio 3, Compases 5 - 14. Fuente: Elaboración Propia.....	89
Figura N° 41. Ritmos Tradicionales de San Juanito. Fuente: Elaboración Propia....	89
Figura N° 42. Nuevas células Rítmicas Preludio 3. Fuente: Elaboración Propia.....	90
Figura N° 43. Tema A Preludio 3. Fuente: Elaboración Propia	90
Figura N° 44. Tema B Preludio 3. Fuente: Elaboración Propia	91
Figura N° 45. Puente. Superposición rítmica. Fuente: Elaboración Propia	92
Figura N° 46. Puente y Tema A' Preludio 3. Fuente: Elaboración Propia	93
Figura N° 47. Ostinato 2 y Tema B' Preludio 3. Fuente: Elaboración Propia	94
Figura N° 48. Tema C Preludio 3. Fuente: Elaboración Propia.	95
Figura N° 49. Tema C' Preludio 3. Fuente: Elaboración Propia.	95
Figura N° 50. Puente (estribillo) Tema C Preludio 3. Fuente: Elaboración Propia. ...	96
Figura N° 51. Tema C'' Preludio 3. Fuente: Elaboración Propia.	97



INDICE TABLAS

Tabla 1. Catálogo general de obras del compositor Gerardo Guevara Nota:

Fuente: Elaboración propia 65

Tabla 2. Catálogo de obras para piano del compositor Gerardo Guevara.

Nota: Fuente: Elaboración Propia 68



Cláusula de propiedad intelectual

Yo, Alex German Alarcón Fabre, autor de la tesis “ANÁLISIS DE LOS TRES PRELUDIOS PARA PIANO DEL COMPOSITOR GERARDO GUEVARA”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magister en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, febrero 2017

Lic. Alex German Alarcón Fabre

C.I: 091638177-5



Cláusula de responsabilidad

Yo, Alex German Alarcón Fabre, autor de la tesis “ANÁLISIS DE LOS TRES PRELUDIOS PARA PIANO DEL COMPOSITOR GERARDO GUEVARA”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, febrero de 2017

Lic. Alex German Alarcón Fabre

C.I: 091638177-5



AGRADECIMIENTO

Agradezco a mi familia por su apoyo y paciencia, para culminar con éxito estos estudios.

A mi Director de Tesis, Magíster Rommel Jumbo, por su guía, apoyo incondicional en este trabajo y en mi carrera artística.



DEDICATORIA

A mis padres:

Victoria Fabre y
German Alarcón.

Mis hermanos:

Yessenia, Darwin,
Javier y Rómulo Alarcón.

Mi esposa Nataly Osorio
y mi hijo Arturo Uriel.

Alex Germán



INTRODUCCIÓN

Siendo la música una de las manifestaciones expresivas del hombre, inmersa en las Ciencias Humanas, no es contraproducente esperarse que ésta absorba reflexiones filosóficas, históricas y artísticas en torno al individuo como generador de un contexto social. Tal es el caso del presente trabajo en donde Gerardo Guevara, músico ecuatoriano, pone de manifiesto su capacidad para crear, siendo él y su obra un objeto de estudio aplicable a estrategias intelectuales sistematizadas, cuyos propósitos serán el de develar las innovadoras formas de composición de su producción pianística denominada “Tres Preludios” para piano. La mencionada obra se convierte en un elemento de análisis sonoro cuyos efectos expresivos, emocionales y cognitivos son perfectamente considerados dentro de las Ciencias del Arte.

La música académica ecuatoriana es relativamente muy joven y como tal ha presentado algunas deficiencias en cuanto a su asimilación y compilación; podríamos generalizar que una de esas deficiencias es la falta de análisis de la gran mayoría de las obras de los compositores académicos ecuatorianos. La obra para piano de Gerardo Guevara “Tres Preludios”, no es la excepción, pues no ha sido analizada y carece de presencia dentro del repertorio pianístico ecuatoriano.

Hipotéticamente nos hemos planteado, que la recopilación y análisis de los *Tres Preludios para piano* del maestro Gerardo Guevara permitirán ampliar el conocimiento acerca de su obra, su valor artístico y proyección en el repertorio pianístico



ecuatoriano; pues con el conocimiento de lo elementos analizados los lectores podrán comprender varios aspectos de su estilo compositivo.

Afortunadamente ya existen investigadores que van por buen rumbo; muestra de ello son algunas producciones biográficas que mencionaremos:

- Pablo Guerrero. *Luis Gerardo Guevara Viteri: significativa contribución a la música ecuatoriana*. Revista Archivo Sonoro, N°. 4, p. 2-16. Quito: Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, 1996.
- Varios Autores. *Grandes Compositores Ecuatorianos: 1999 Gerardo Guevara*. Cámara de Comercio Quito. Conservatorio Franz Liszt.
- Pablo Guerrero. *Enciclopedia de Música Ecuatoriana*. 2002
- Freddy Godoy Muñoz. *Catálogo y Antología de la obra Coral de Gerardo Guevara*. 2012. Tesis de Maestría.
- Gustavo Lovato. *Gerardo Guevara “Músico de cien pueblos y de las prodigiosas capitales”*. Ministerio de Cultura y Patrimonio. 2012
- William Vergara Saula. *Enfoque para el abordaje de la dirección orquestal, análisis estructural e interpretativo y montaje de obras orquestales de Gerardo Guevara*. 2015. Tesis de Maestría.



A esto se adiciona artículos de revistas académicas; todas ellas aportando a la difusión de la existencia del compositor. A ello se suma el gran esfuerzo de las producciones discográficas como la del FONSAL: *Antología musical Quito GERARDO GUEVARA* (Fondo de Salvamento Patrimonio Cultural de Quito), *Grandes temas de Música Ecuatoriana* y *Souvenir de l'Amérique du Sud* del pianista Marcelo Ortiz; y *Piano music by ecuadorian composers* de Alex Alarcón, autor del presente trabajo.

Sin embargo, el interés de la investigación musical ecuatoriana se ha circunscrito alrededor de trabajos históricos, biográficos y etnomusicológicos que han ocupado a grandes investigadores como:

- Segundo Luis Moreno. *La música en la provincia de Imbabura (Apuntes para la historia de la música en el Ecuador)*. Quito: Tip. y Encuadernación Salesianas, 1923. 39 p.
- Segundo Luis Moreno. *Historia de la música en el Ecuador*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.
- Gerardo Guevara. *Historia de la música del Ecuador*. 2002.
- Pablo Guerrero. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Corporación Musicológica Ecuatoriana. TOMO I 2001-2002 TOMO II 2004-2005



- Pablo Guerrero, y Ketty Wong. *Corsino Durán Carrión: un trabajador del pentagrama*. Biografía de este compositor nacionalista. Quito: Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, 1994.
- Pablo Guerrero, y Ketty Wong. *Julio Cañar: el alma del pasodoble*. Biografía. Quito: Archivo Sonoro del Municipio de Quito, 1993.
- Pablo Guerrero y Adrián De la Torre. *Gonzalo Benítez: tras una cortina de años (Biografía del cantante otavaleño Gonzalo Benítez)*. 200 páginas. Quito, 2006.
- Pablo Guerrero. *Carlos Bonilla Chávez: mil años de música*. Quito: FONSALE, 2010. DVD, 2.000 páginas.
- Pablo Guerrero. *Juan Pablo Muñoz Sanz: Voces en la sombra*. I Premio en el Concurso Nacional de Biografías del Consejo Nacional de Cultura y CONESUP. Quito, 2001. 300 páginas (BCE, 2008).
- Pablo Guerrero. *El Diablo Ocioso. Revista musical ecuatoriana*. N1-12.
- Ketty Wong. *Luis Humberto Salgado: Un Quijote de la Música* Ediciones del Banco Central del Ecuador, 2004;
- Cecilia Miño Grijalva. *Melodía Inevitable: Vida y tiempo del Compositor Luis Humberto Salgado*. Ediciones FONSALE. 2010.



Obviamente la historia de los análisis de manuscritos y partituras de compositores académicos se ha iniciado; algunos trabajos anteceden a este hecho, como:

- Análisis de la obra *Mi San Juanito de Gerardo Guevara*, por Juan Mullo. En *Grandes Compositores Ecuatorianos: 1999 Gerardo Guevara*. Cámara de Comercio Quito. Conservatorio Franz Liszt. Edición Conservatorio Franz Liszt. Pág. 27-29. año 2000
- Análisis de *Atahualpa o el ocaso de un Imperio* por la musicóloga Ketty Won, en *Luis Humberto Salgado Un Quijote de la Música*. Quito 2003. Banco Central del Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- *Análisis Segunda Sonata para piano de Luis H. Salgado* por Gerardo Guevara, en *Revista Opus*, año III, No. 31, enero. pp 48-51, editada por Arturo Rodas. Quito: Banco Central del Ecuador. 1988.
- Análisis de la obra *Fiesta de Gerardo Guevara*, por Santiago Vanegas en la revista *Anales* Tomo 55 Universidad de Cuenca. 2010.
- Análisis e interpretación del *Concierto para Violoncello y Orquesta de Luis Humberto Salgado* (en versión de Cello y Piano) por Eddie Jumbo. Tesis de Maestría. 2012.



- *‘Ecuadorian-folk and avant-garde elements in Luis Humberto Salgado’s sonatas for string instruments.* Tesis de doctorado de Juan Carlos Ortega. 2012.
- *Análisis armónico formal y semiótico de cinco obras del compositor cuencano Arturo Venegas Vega.* Tesis de post-grado de Sonia Prado. 2013.
- *Sonatas para piano; Luis Humberto Salgado;* estudio y revisión Guillermo Meza; Ministerio de Cultura y Patrimonio, Fundación Luis Humberto Salgado. Guillermo Meza. 2013.
- *Análisis formal de tres rapsodias para piano de Luis Humberto Salgado.* Tesis de Pregrado de Lucas Bravo. 2016.

Sintetizando podemos definir que el análisis musical en el país se está convirtiendo en una práctica común. Otro aporte y fenómeno interesante es la recuperación de manuscritos de compositores ecuatorianos y de música popular ecuatoriana que en varios proyectos se están digitalizando con software de notación musical.

Dentro de los aspectos investigativos se evidencia el objetivo general, que analiza una parte de la música para piano del compositor Gerardo Guevara, utilizando herramientas científicas en procura de aportar mayor conocimiento y difusión sobre su obra, ampliando la visión de la música académica ecuatoriana. A estos aspectos se suman objetivos específicos que están señalados en tres parámetros:



1. Aportar elementos teóricos y estéticos utilizados por Gerardo Guevara en sus obras.
2. Analizar los Preludios N°. 1 Recitativo, N°. 2 Albazo y N° 3 San Juanito relacionándolo con las etapas compositivas que ha transitado el compositor; y,
3. Grabar y ejecutar los “Tres Preludios”.

En cuanto a las limitaciones investigativas se encontraron ciertos aspectos como:

1. Desconocimiento de la mayoría de obras para piano de Gerardo Guevara.
2. Falta de análisis musical de las obras para piano de Guevara y de compositores académicos ecuatorianos al momento de la investigación.
3. Poco material bibliográfico actualizado acerca del compositor.

Estas limitaciones fueron solucionadas gracias a la colaboración directa del compositor que actualmente radica en Guayaquil, lo que nos permitió darle factibilidad a este proyecto con el uso de la entrevista (herramienta investigativa) que revela el punto de vista musicológico que tiene el compositor. Es, además, importante señalar que la comparación de la información con el compositor ahorra recursos económicos y temporales.

El camino metodológico de la investigación conjugó con el carácter pedagógico de la misma, pues los procesos exploratorios de los “Tres Preludios” están orientados en un alto porcentaje a la enseñanza, proveyendo de herramientas de análisis que permiten una mejor comprensión dentro del aula. La fragmentación de su obra fue



debidamente estudiada sin alejarla del concepto de “un todo”. El presente trabajo se realizó con el método de investigación científica, cuyas etapas se cumplieron de la mejor manera.

La importancia del estudio de los *Tres Preludios para Piano*, compuestas en 1963, despierta interés en las concepciones de nacionalismo, formas musicales europeas y manejo compositivo que permiten generar importantes puntos de vista interpretativos. De todas formas, poco a poco se va entiendo y difundiendo su estilo musical; a medida que también su obra es estudiada; pues lamentablemente sólo se difunden dos de sus obras para piano, *El Espantapájaros* (Pasillo) y *Fiesta* (Albazo).

En función de lo referido, los abordajes de las obras inéditas se han caracterizado por su ausencia dentro del repertorio pianístico ecuatoriano. Esta investigación pretende remediar esta falencia para futuras investigaciones y como aporte a la comunidad científica proporcionará información importante de la producción de este compositor ecuatoriano.

Si se puede considerar como un aspecto positivo, debemos indicar que el autor de la presente tesis como pianista, en los últimos 10 años se ha dedicado a investigar y difundir la obra de compositores ecuatorianos a través de recitales y producciones discográficas entre las cuales destacan:

- Juan Pablo Muñoz Sanz,
- Sixto María Durán,
- Piano Music by Ecuatorian Composers, y



- Luis Humberto Salgado.

En el presente trabajo el autor aportó los elementos necesarios en el análisis musical para su perfecta comprensión y es de esperarse que fruto de ello surjan interpretaciones de gran calidad. Esta investigación facilitará la cátedra pianística ecuatoriana en el Ecuador y en todo el mundo, tomando en cuenta que el contenido de este análisis fue confrontado con la opinión del compositor.

Los pianistas podrán fundamentar la interpretación de los Tres Preludios de Gerardo Guevara, gracias al presente estudio académico, analítico y muy bien relacionado con la música tradicional ecuatoriana, que en su estructuración se muestra de la siguiente manera:

- Capítulo I: elementos teóricos musicales utilizados por el compositor, tales como la pentafonía, armonía por cuartas o *quartal* con sus respectivos ejemplos. Evolución de la forma musical *Preludio* y una breve descripción de los géneros ecuatorianos como el Yumbo, Danzante, San Juanito, Albazo.
- Capítulo II: Biografía de Gerardo Guevara, sus períodos compositivos, su catálogo de obras en general y su catálogo de obras para piano.
- Capítulo III: Análisis musical formal de cada uno de los Preludios: Recitativo, Albazo y San Juanito

El lector sabrá apreciar y valorar la presente investigación. Bienvenidos.



Capítulo I:

1. Elementos teóricos musicales utilizados por Gerardo Guevara en sus obras

2.1. Pentafonía y Armonía Pentáfona – Quartal

2.1.1. *Escala Pentatónica*

La escala pentatónica o pentáfona es la sucesión de cinco sonidos o alturas diferentes dentro de una octava. Se clasifican en hemitónicas¹ (uno o más semitonos) y anhemitónicas² (no contienen semitono) (Parker, 2010).

En esta ocasión nos ocuparemos de las anhemitónicas, en su aspecto mayor y menor. Las ilustraremos para una mejor comprensión.

¹ La escala Hemitónica se ha utilizado en la música japonesa, estas escalas se han popularizado mucho en la improvisación de guitarristas eléctricos, entre los más famosos mencionaremos a Jason Becker y Marty Friedman.

² Basado en la experiencia del autor la escala Anhemitónica se ha utilizado en la música indígena, por ejemplo el *Salve Salve Gran Señora*; además de ser muy utilizada en la música tradicional china.

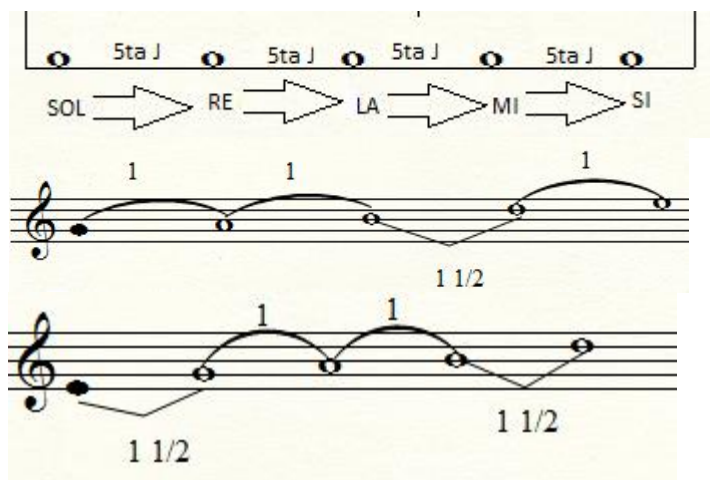


Figura N° 1 Estructura interváltica de las Escalas Pentatónica Mayor de Sol y su Relativa Menor (Mi).
Fuente: Elaboración propia.

Cómo apreciamos en la *Figura N° 1*, la escala se construye siguiendo el círculo de quintas justas; inicia en una determinada nota y después se ordenan los sonidos resultantes; como producto de este orden se genera el esquema interváltico de tono – tono – tono y medio - tono.

“La escala pentatónica mayor contiene tres intervalos de segunda mayor (un tono) y dos de tercera menor (un tono y medio). Estos últimos ocurren entre la tercera y cuarta nota” (Gabis, 2006).

1.1.2. Modos Pentatónicos

El diccionario de la Real Academia de la Lengua, define como “modo” a la diversa disposición de intervalos en una escala; proviene del latín *modus*. Claudio Gabis

(2006) dice que “[...] simplemente significa **Escala**. [...] Cada uno de ellos genera un ambiente sonoro propio que es consecuencia de la particular disposición interválica de sus sonidos”. Sería difícil tratar de enumerar todos los modos musicales que existen en el planeta, pero los más conocidos son los modos medievales, los modos griegos y los modos de trasposición limitada creadas por el compositor Oliver Messiaen³.

A partir de la estructura de la escala pentafónica de Sol Mayor, se generan las siguientes variantes: Egipcio, Laosiana (2), y Yo, escalas recopiladas por Karzulovic Livesey (2006).

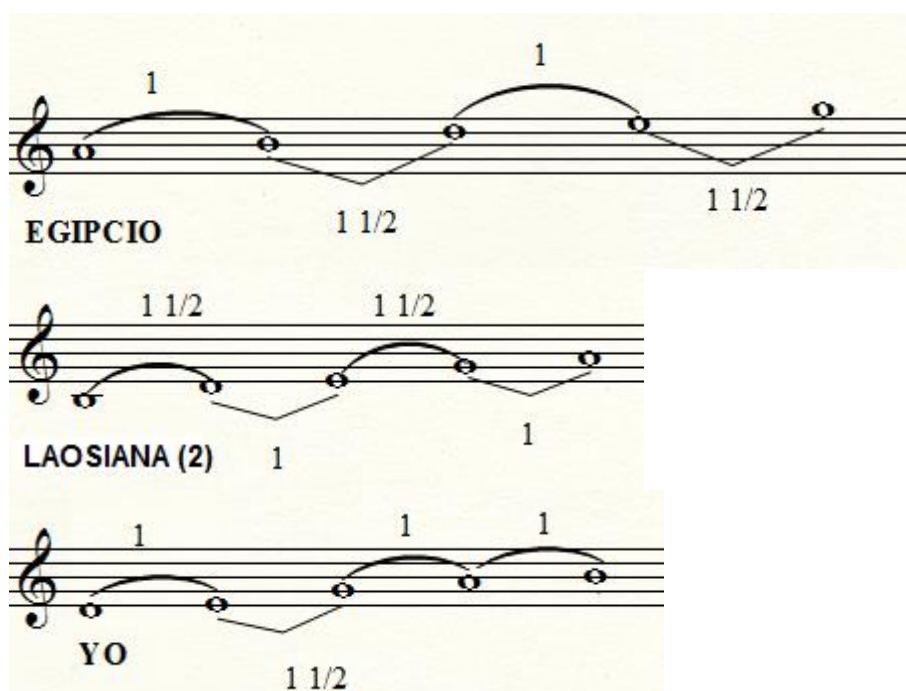


Figura Nº 2 Estructura interválica de los Modos Egipcio de la Escala Pentatónica de Sol Mayor de Sol.
Fuente: Elaboración propia.

³ Oliver Mesiaen fue un compositor francés (1908-1992), quien en su estilo compositivo utiliza de forma melódica y armónica sus “modos de trasposición limitada”, junto con ritmos de la antigua Grecia y de la India, además adaptó los cantos de los pájaros de los sitios donde viajaba. Entre sus discípulos podemos mencionar a Boulez, Stockhausen, Bolcom. Cuando fue prisionero en la guerra en 1940 compuso su célebre *Cuarteto del fin de los tiempos*.



Refiriéndonos a la *Figura No. 2*, el lector podrá observar que la escala Egipcia inicia en la segunda nota de *Sol Pentatónico Mayor*, la Laosiana (2)⁴ en la tercera nota y la Yo en la cuarta nota.

Todos estos modos antiguamente fueron usados. Tratadistas nacionales e internacionales siempre refieren a la armonía pentatónica como

“el sistema musical más antiguo que conoce la Historia de la Música; pues en el cuarto milenio antes de la era cristiana ya la usaron los egipcios, según se comprueba con las arpas de arco de cinco cuerdas, correspondientes a la época antedicha, esculpidas en los monumentos recién descubiertos. De Egipto pasó al Asia, en donde tuvo amplio desarrollo; pues evolucionó hasta poseer primeramente uno, y después, dos semitonos. Aun en la actualidad es usada la pentafonía en la China para los cánticos religiosos, como en Escocia para las melodías populares” (Moreno, 1946).

“Esta escala es característica de la música china y de las civilizaciones musicales influidas por la China (Corea, Japón, Vietnam). Hallamos también variantes de la misma en África y en la música popular de varios países de Europa” (De Candé, 2002).

⁴ Existen dos tipos de escala Laosiana, la uno (1) es de tipo hemitónica y su estructura interválica es: Tono, Tono y medio, Tono, Semitono, Dos Tonos; y la dos (2) que se explica en la *Figura N° 2*.

“Casi todos los sistemas musicales del mundo usan uno o más modelos de escala pentatónica. En general, los preferidos son aquellos que mejor representan la sensibilidad y estética de su cultura” (Gabis, 2006).

1.1.3. Armonía Pentáfona – Quartal

Enric Herrera, define a esta armonía así:

“La armonía cuartana, está constituida por superposiciones de intervalos de cuarta, lo que puede conferirle a esta armonía una cierta ambigüedad como ocurre con los acordes, los que se construyen con intervalos equidistantes [...] La polaridad en esta armonía se encuentra vinculada a la voz más activa melódicamente. A tres voces podemos tener las siguientes combinaciones: justa-justa (05-05), justa-tritono (05-06), tritono-justa (06-05)” (Herrera, 1995, pp192).

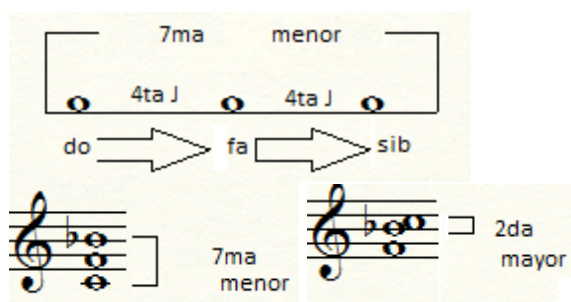


Figura Nº 3. Cuartas superpuestas y acorde con su inversión. Fuente: Elaboración propia.

Como vemos en la *Figura N° 3*, ésta estructura armónica, está basada en el uso de intervalos de cuarta justa. Lo característico de este tipo de armonía es el intervalo de séptima menor que se forma en el acorde; pudiendo ser invertido a conveniencia del compositor.

Referente a este tema Claudio Gabis aporta otras opciones:

“los acordes por cuartas se construyen superponiendo tres o más sonidos en base a las posibles combinaciones de intervalos de cuarta justa y cuarta aumentada. En el caso de los acordes por cuartas construido con tres sonidos (muy habituales en la música popular) existen tres posibilidades combinatorias, justa-justa, justa-aumentada, aumentada-justa” (Gabis, 2006, p. 358).

Uno de los ejemplos históricos donde se aplica el acorde quartal, es en el famoso acorde de Tristán, al inicio de la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner, que se compone de las notas Fa, Si, Re # y Sol#



Figura N° 4. Acorde de Tristán de Opera Tristán e Isolda Wagner. Fuente: Elaboración propia.

Este acorde de Tristán es considerado como un acorde de sexta aumentada (sexta francesa) en la cual Sol # es apoyatura que resuelve ascendentemente. Sin embargo, la parte inferior del acorde constituye una cuarta aumentada y la parte superior una cuarta justa. Esta superposición de cuartas puede considerarse como el primer esbozo del uso de armonía quartal dentro del discurso melódico.

Igualmente, el compositor Alexander Scriabin desarrolla un propio sistema de transposición mediante acordes de cuartas, como su acorde denominado “místico” o también llamado “Prometeo” de la *Sonata para Piano N°. 6*, formado por las notas Do, Fa#, Si b, Mi, La, Re, que da como resultante cuarta aumentada, cuarta disminuida, cuarta aumentada, dos cuartas justas.

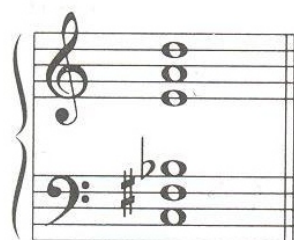


Figura N° 5 Acorde Místico o Prometeo. Scriabin. Fuente: Elaboración propia.

Y así existen muchos casos del uso de la armonía quartal o quartana en obras de: Claude Debussy al inicio y final de *La Cathdrale engloutie*; Paul Dukas en *El aprendiz de brujo*; Erik Satie en *Le fils des toiles*; Maurice Ravel en *Sonatina M. 40*; Arnold Schoenberg en *Sinfonía de Cámara Op. 9* y *Cuarteto de cuerdas N° 1*; Anton Webern en *Cuatro piezas para violín y piano Op. 7* y en *Variaciones para piano, Op. 27*; Charles Ives en la canción *The Cage*; Bela Bartok en *Mikrokosmos para Piano* y en *Alex Alarcón Fabre*



Música para cuerdas, percusión y celesta; Hindemith en *Mathis der Maler*; Michael Tipp compositor británico en la *Ópera las bodas de verano* y su *Concierto para piano*, Bertold Hummel en su *Segunda Sinfonía*; Olivier Messiaen en *Turangalla-Symphonie*, quien utiliza en la mayor parte de sus obras la armonía quartal, debido al desarrollo de los “modos de transposición limitada”; György Ligeti en *Atmosphères* para orquesta; Karlheinz Stockhausen en *Klavierstück IX*; Aaron Copland en su obra *De ratones y hombres*; George Gershwin en el *Concierto para piano en fa*; Aram Khachaturian en *Tocata*, Darius Milhaud en su *Sonatina para flauta y piano*, Op. 76; Walter Piston en su *Concierto para clarinete y orquesta*, y en la obra orquestal *Ricercare*; Carlos Chávez en *Sinfonía N.º 1 de Antígona* y la *Sinfonía india*, Alberto Ginastera en el *Preludio N.º 7* de los *12 Preludios Americanos*, Carlos Guastavino en su obra *Donde habite el olvido*, entre otros⁵.

1.2. Formas Musicales: El Preludio

Luego de una lectura de varios tratados teóricos musicales, el autor concluye que la palabra *Preludio* viene del latín *praeludium* (ensayo, experimentación previa). De acuerdo a su raíz etimológica el Preludio proviene de la palabra latina *Prae* que significa “delante” ó “antes” y *Ludere* que significa “jugar”, “entretenerse” y “entrenarse en un instrumento”. Así pues, el Preludio es aquello que sirve de preparación para algo; musicalmente es la obra que sirve como introducción a otro movimiento, pieza, etc.

⁵ Francis Poulenc, Carl Orff, Witold Lutoslawski, Igor Stravinsky, Leonard Bernstein, Leo Brouwer, Robert Delanoff, Ivan Vshnegradsky, Norman Dello Joio, Caspar Diethelm, Hanns Eisler, Benjamin Lees, Howard Swanson, Toru Takemitsu.



El Preludio es un género musical que a través de la historia ha tomado varias formas y nombres: intonazione, capricho, toccata, intrada, fantasía, ricercar, tiento. Su principal característica es ser una pieza instrumental solista que introduce a otro movimiento de carácter más compuesto.

Así lo enfatizan los siguientes tratadistas:

“El preludio pertenece esencialmente a la música instrumental. Es una pieza de dimensiones variables, que, como su nombre indica, tiene como función introducir una o varias piezas: fuga o suite de danza” (Hodeir, 2006)

“[...] una composición breve, que se asemeja a la obertura en el sentido de que suele preceder a una obra más larga. Pero su relación con ésta es más libre e independiente, al punto de que el preludio llegó a ser una pieza musical por sí misma” (Lindemann, 1999).

El Preludio también se refiere a la improvisación que hacían los organistas para dar las alturas y la tonalidad al coro a manera de preparación. La primera composición a que hace referencia el Preludio como música instrumental es “La tablatura de Adam Ilebourgh para órgano” compuesto en el siglo XV, año 1448. (Hodeir, 2006)



Finalmente queda establecido el estilo improvisativo del Preludio a través de la historia, a partir del siglo XVI

“improvisación es la palabra que define el preludio. En el siglo 17 es una pieza de función prácticamente libre, hasta tal punto que muchas veces ni tiene partitura escrita. Es decir, su definición como género resultaría ardua, si no fuera porque las escuelas francesas de laúd y clavicémbalo le dieron una realidad estructural” (Denizeau, 2002)

Los Preludios en el siglo XVI tenían relación de una obra con otra en términos de tonalidad, mientras que el siglo XVII el Preludio adquirió una identidad propia, un ejemplo de esto es el denominado Preludio *libre*, *préludes non mesurés* (no medido) o Preludio *a la francesa*, escritos para laúd y clavecín, en donde a partir de una mínima notación rítmica y melódica se desarrollaba su carácter improvisatorio.

“En siglo 17 el preludio era una forma muy libre: incluso escrita invitaba a la improvisación. En maestros franceses de la época (Louis Couperin, Nicolas-Antonie Lebègue), ni siquiera están marcados los compases. Era un simple encadenamiento de frases cuyo único lazo era el de la tonalidad: recuerdos de sus orígenes [...] aunque algunas piezas para órgano de los retablos de Ileborgh (1448), entre otras, sean llamadas preludia, podemos considerar que el preludio remoto sus orígenes a la música de laúd, en el siglo 16. Los italianos llamaban *intonazione* (entonación) a las frases que improvisada el instrumentista



antes de la ejecución de una obra, ajustando la totalidad de la obra y comprobando la afinación del instrumento. Pasando del laúd al clavecín y al órgano, la intonazione se convierte en el preludio en el siglo 17, y su importancia no cesará de crecer hasta J.S. Bach. Todos los grandes polifonistas ingleses alemanes y franceses han cultivado esta forma” (Hodeir, 2006).

Es en Alemania donde se desarrolló el Preludio para Órgano, gracias a la influencia de las tocatas de Frescobaldi⁶ que culminó en Buxtehude⁷.

Johann Sebastian Bach influenciado por este modelo compuso Preludios que más que una obertura era el primer movimiento de las suites de violín y violonchelo, así como de las *Suites Inglesas* para clavecín. Además, compuso el *Clave bien temperado*, que es un cuaderno de 42 Preludios y Fugas donde el Preludio podía ser utilizado cómo preparación a la Fuga, o simplemente ser interpretado como una composición totalmente independiente; un ejemplo de esto es su famoso Preludio número 1 BWV 846 que generalmente es ejecutado sin fuga, y que Gounod utilizó para su Ave María.

Si bien en el siglo XVIII se dejó de lado la forma del Preludio, W. A. Mozart continuó escribiendo Preludios como el *Fragmen eines präludiums en do Mayor* KV 624 Anh. I

⁶ Girolamo Frescobaldi (1583 - 1643) compositor italiano escribió obras para clavicémbalo y órgano, entre las que se pueden destacar sus dos tomos de tocatas, además de música vocal madrigales, motetes y misas.

⁷ Dietrich Buxtehude (1637 – 1707), compositor y organista alemán compuso varias de las obras importantes para órgano, además en su composición titulada *Praeludia* define una estructura de tres secciones, la primera de carácter improvisativo, la sección intermedia más rigurosa con fuga, y la tercera de conclusión libre.



K⁶. Anh.C 15.11 (1777) que es una pequeña composición escrita en 6 compases de carácter improvisatorio donde la única indicación de tempo y compases medidos son del segundo al cuarto compás; el *Preludio y Fuga* K. 394 (1782) en donde se encuentran unidos en una sola obra; las versiones para trío (violín, viola y violonchelo) de los trabajos de Wilhelm Friedmann y Johann Sebastian Bach conocidos como *Preludios y Fugas* K. 404^a.

Beethoven por su parte escribió: *Dos Preludios para piano u órgano* Op. 39 (1789), donde emplea las 12 tonalidades mayores alrededor del círculo de quintas, esta obra fue publicada en 1803; el *Preludio para piano* en fa menor WoO 55; el *Preludio y fuga* para dos violines y violonchelo Hess 29; y los *Preludios y Fugas* para cuarteto de cuerdas Hess 30 y Hess 31.

En el siglo XIX el Preludio apareció nuevamente unido a la fuga, a excepción de los Preludios de Chopin. Existen composiciones que hacen referencia a Bach como: *Fantasía y fuga para órgano sobre el motivo B.A.C.H.* de Franz Liszt, *Dos Preludios y Fugas* para órgano de Johannes Brahms, *Preludios y Fugas* para órgano Opus 37 de Félix Mendelssohn, *Preludio - Aria y Final* para piano de César Franck; pero fue F. Chopin quien, en los *24 Preludios*, Opus 28 desarrolló la forma como una composición completamente independiente, de forma libre y desligada de cualquier otra. Estas características se han mantenido hasta nuestros días.

Entre las composiciones famosas este género tenemos: Claude Debussy, *24 Preludios* dividido en dos tomos; Gabriel Fauré, *9 Preludios* Opus 103; Erik Satie, *4 Preludios* y los Preludios *Le Fils des étoiles* (el hijo de las estrellas); Olivier Messiaen,



Preludio para piano; Serguéi Rachmaninov, *Preludios* Opus 23 y Opus 32; Scriabin, *Preludios* Opus 11; Shostacovich, *24 Preludios* Opus 34. De igual manera mencionaremos a compositores latinoamericanos como Ginastera, *12 Preludios Americanos* Opus 12; Guastavino, *10 Preludios para piano*; Luis Humberto Salgado, *Fox- Preludio* compuesto en 1940 y *El páramo: Preludio andino ecuatoriano* compuesto en 1942, entre otros.

Con estos antecedentes históricos es accesible comprender que el tratamiento improvisatorio que Gerardo Guevara le dá al Preludio no es nuevo, pues como lo hemos visto ya lo han practicado otros compositores.

1.3. Géneros ecuatorianos: Yaraví, Yumbo, Danzante, San Juanito, Albazo.

Hasta la presente fecha se han hecho muchos trabajos de investigación acerca de los géneros ecuatorianos. Se han incluido dichas investigaciones en el marco teórico de materiales pedagógicos para la enseñanza de instrumentos de: piano, contrabajo, trompeta, saxofón, etc.; así como, en libros de historia y enciclopedias de música ecuatoriana; también se les ha citado en revistas musicales, trabajos de composición, métodos de solfeo, antologías corales, etc. El Autor considera que existe abundante información acerca de los mencionados géneros, por lo que, en el presente capítulo se abordará solamente el aspecto rítmico y sus características más importantes.



Los géneros de la música ecuatoriana más populares son: Yumbo, Danzante, Yaraví, Albazo, Tonada, Aire Típico, San Juanito, Pasillo, Pasacalle, entre otros; también se los conoce a estos géneros como ritmos.

Pablo Guerrero en su artículo titulado *Nuevos apuntes sobre música ecuatoriana* nos dice:

“En nuestro medio se prefiere usar la palabra ritmo para categorizar a los géneros de la música popular ecuatoriana. Esta costumbre data del siglo XX cuando se asentaron definitivamente los géneros populares y se los reconocía con características propias. En realidad, el ritmo es solo una parte de un género, pero se usó y se usa esta denominación porque era el ritmo el que permitía diferenciar y reconocer la variedad de géneros musicales entre sí. El pasillo, la tonada, el albazo, el sanjuanito y varios otros géneros tienen un ritmo de base (o de acompañamiento) definido, un contorno rítmico característico con que se acompaña toda la pieza musical, lo cual permitía reconocer a los oyentes de qué género nacional se trataba” (Guerrero, 2012).

1.3.1. YARAVÍ

El Yaraví es un género lento de raíz indígena, melancólico y generalmente su línea melódica es de carácter pentafónico, escrito en 6/8. Existen dos tipos de Yaravíes el

instrumental y el Yaraví canción, cuyo texto trata de temas amorosos, dolorosos, de despedida o funerarios. En algunos casos terminan con un Albazo.

La etimología del término Yaraví, a decir del historiador peruano Rómulo Cunéo Vidal (1978), viene de los rituales del “harawi incaico”; y su traducción del quechua *aya-arui-hui*⁸ que significa *aya*, difunto y *aru*, hablar, en consecuencia, Yaraví es el canto que habla de los muertos.


Nombre	Cultura / época / región	Metro y compás	Filiación / influencia	Función	Ejemplo	Ritmo característico
Yaraví*	Indígena / Precolombina // Andina. Mestiza // Andina.	Binario compuesto: 6/8.		Canción indígena. Canción mestiza.	<i>Puñales /</i> Ulpiano Benítez. <i>Elegía</i> (3/4) José I. Canelos.	

Figura Nº 6. Yaraví. Fuente: Pablo Guerrero.

1.3.2. DANZANTE

El ritmo danzante es un género que tiene células rítmicas trocaicas⁹, es decir, una nota larga y una corta, escrito en compás de 6/8 de *tempo moderato*. Generalmente su discurso melódico está escrito en pentafonía menor.

“Su carácter es mas (sic) bien inclinado a la contemplación del medio campestre en el que desarrolla su vida el agricultor. La melodía es pentáfona.” (Guevara G. , 2002)

⁸ Para los diccionarios actuales de quechua-español, la palabra *aya-ara hui* se escribe *aya-arawi* y significa poesía de los muertos. <http://www.katari.org/diccionario/diccionario.php>

⁹ El ritmo trocaico en la métrica de la lengua española se produce cuando se trata de un pie formado por una sílaba acentuada seguida de otra no acentuada (<http://lexicoon.org>)


Nombre	Cultura / época / región	Metro compás y	Filiación / influencia	Función	Ejemplo	Ritmo característico
Danzante*	Indígena // Precolombino Mestiza // Colonia- hasta nuestros días. // Andina	Binario compuesto: 6/8.		Danza ritual indígena. Baile mestizo.	<i>Danzante de Pujili / Tradicional. Vasija de barro / Benítez -Valencia.</i>	

Figura Nº 7. Danzante. Fuente: Pablo Guerrero.

1.3.3. SAN JUANITO

El San Juanito o Sanjuanito tiene una estructura binaria, escrito generalmente en compás de 2/4, de tonalidad menor, de *tempo allegro* ó *allegro moderato*. Tiene diferentes estructuras rítmicas, dependiendo de la región (Imbabura, Chimborazo, Cañar. etc.) donde se ejecute.

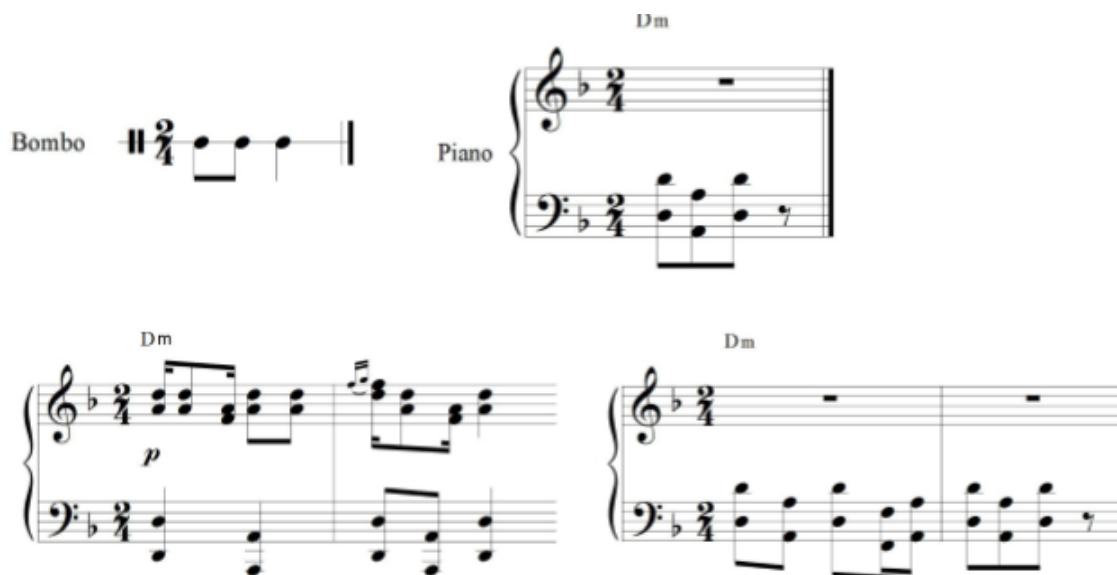


Figura Nº 8. Estructura rítmica del San Juanito. Fuente: Pablo Guerrero Cancionero Ecuador N 5 (2013)

1.3.4. YUMBO

Yumbo es una danza de los indígenas mestizos del oriente ecuatoriano; sus orígenes son prehispánicos y su localización está centrada en la región oriental del Ecuador.

El Yumbo es yámbico¹⁰ esto quiere decir compuesto por una célula que incluye una figuración musical constituida por una nota corta seguida de una larga, escrito en 6/8 de *tempo allegro, o moderato* de carácter guerrero.

“Es también ternario, su compás es 3/8 y se escribe también en 6/8 para darle más amplitud a la línea melódica, se acentúa la primera corchea y es este acento, el que le da el carácter varonil y hasta guerrero que lo caracteriza.” (Guevara G. , 2002)


Nombre	Cultura / época / región	Metro y compás	Filiación / influencia	Función	Ejemplo	Ritmo característico
Yumbo*	Indígena / Precolombina. Mestiza / s. XVIII?-s. XXI. // Andina.	Binario compuesto: 6/8.		Danza ritual indígena. Baile mestizo.	<i>Apamuy shungu / Tradicional. El yumbo / P. Echeverría.</i>	

Figura Nº 9. Yumbo. Fuente: Pablo Guerrero.

¹⁰ Yámbico proviene del latín *iambicus*. (<http://etimologias.dechile.net/>)

1.3.5. ALBAZO

Es una danza mestiza que se ejecutaba en las serenatas al alba, anunciando el inicio de las fiestas populares, de allí procede su nombre. Escrita en compás 6/8, sus células rítmicas son generalmente la misma del Yaraví, pero cuyo *tempo* es *allegro*, *moderato* o *allegro- moderato*.


Nombre	Cultura / época / región	Metro compás y	Filiación / influencia	Función	Ejemplo	Ritmo característico
Albazo*	Mestiza / Indígena / s. XVIII- XXI //Andina	Binario compuesto, 6/8	Su fuente es el Yaraví / Bamba / Cachullapi	Baile cantado de pareja suelta.	Pajarillo / Tradicional. Morena la ingrátid/ J. Araújo.	Albazo 

Figura Nº 10. Albazo. Fuente: Pablo Guerrero.

Finalmente mencionaremos que Gerardo Guevara utiliza el preludio y los géneros ecuatorianos de una forma prodigiosa, a través de un tratamiento que utiliza la forma libre del preludio combinándolo con la esencia de los géneros ecuatorianos a través de su lenguaje compositivo, el lector podrá comprobar esto en el capítulo 3 del presente trabajo.

CAPÍTULO II: LUÍS GERARDO GUEVARA VITERI

2.1. Biografía



Figura Nº 11. Luís Gerardo Guevara Viteri. Fuente: Archivo Teatro Nacional Sucre. Homenaje a Gerardo Guevara 2012

Al abordar este Capítulo, el autor describe la vida y obra del compositor de “primera mano” ya que es amigo personal del mismo y para la elaboración del presente trabajo mantuvo entrevistas en la ciudad de Quito y Guayaquil¹¹. Algunos detalles de la vida del compositor fueron basados en conversaciones informales, de

¹¹ Guayaquil, ciudad costera ecuatoriana, última residencia del compositor.



lo cual el autor da fe y credibilidad, asumiendo con responsabilidad la información que en el presente documento se expone.

Luis Gerardo Guevara Viteri, nació en Quito el 30 de septiembre del año 1930. Desde su nacimiento estuvo vinculado a la música, según sus propias palabras “[...] *yo nací en el Conservatorio de Música, pues mi padre era conserje en el Conservatorio, de manera que toda mi vida estuvo rodeada de sonidos y música*”. (Guevara G. , 2013)

Ingresó a estudiar oboe y piano en el Conservatorio Nacional de Música de Quito en 1942, gracias a una beca concedida por el Doctor Sixto María Durán, Rector del mencionado Conservatorio.

“Guevara se mantuvo en permanente contacto con la música y con los músicos que en aquel lugar trabajaban, creaban o ensayaban. Muchos de sus maestros fueron parte del movimiento nacionalista: tomó clases con Ricardo Becerra, con Corsino Durán estudió violín, con Belisario Peña, composición, con Ángel Honorio Jiménez formas, transposición y principios de orquestación” (Guerrero P. , 2000).

En 1950 ganó el primer lugar en el concurso de composición por el Cincuentenario del Conservatorio con su obra titulada *Inspiración*. Ese mismo año se traslada a Guayaquil donde estudia con el maestro húngaro Jorge Raycki, Director del Conservatorio Antonio Neumane, quién le enseña la obra del compositor Béla Bartók.



Gracias a una beca de la UNESCO, estudió en París en la Ecole Normal de Musique con la compositora Nadia Boulanger graduándose de Director de Orquesta en 1967; al año siguiente obtienen el Título en Musicología en el Departamento de Musicología de la Sorbona.

En 1972 regresó a Ecuador contratado por la Universidad Central del Ecuador para fundar y dirigir el Coro de la Universidad Central: también fue Director de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador; fundador de la Sociedad de autores y compositores de Ecuador SAYCE y Director del Conservatorio Nacional de Música de Quito.

Entre su producción musical tenemos cuartetos para cuerda, quinteto de vientos maderas, obras para piano, canto y piano, música coral, música de cámara y música sinfónica; todas ellas con una característica común, pues son composiciones de pequeña forma,

“[...] Guevara es, para mí, incluso en las obras sinfónicas de mayor aliento, un compositor de pequeñas formas, por la capacidad de síntesis de su pensamiento musical y por la muy rara capacidad de concentrar en el menor espacio sonoro, la mayor cantidad de información musical con los más óptimos resultados” (Grijalva, 2000).

Juan Mullo expresa acerca de la música de Guevara:



“[...]Un esquema sonoro simbólico, que privilegia por primera vez el uso de melodías de las culturas amazónicas, tal el caso de su Wawaqui; de los sistemas rítmicos andinos de danza de origen prehispánico y el uso de pies métricos como el yámbico y el trocaico (yumbo-danzante), especie de base ritual y pedal rítmico, es algo significativo en las obras de Guevara [...] las armonías paralelas con lenguaje modal pentafónico de estilo impresionista, usadas en algunas de las introducciones de sus obras, que evocan cierto “primitivismo-modernista-indigenista” [...] Una tercera, la melodía andina, de carácter muy tierno o guerrero, muy presente en la obra de Guevara, aspecto que se debe resaltar en sus composiciones, pues estamos frente a un conocedor y re-creador magistral del ethos de la escala pentafónica andina del Ecuador” (Mullo, 2007).

A lo que Pablo Guerrero añade:

“En sus obras se puede hallar persistentes recursos, el uso de quintas sucesivas, acordes contruidos a partir de la pentafonía, por ejemplo; estilemas que probablemente se trasladaron de profesores a alumnos, siendo quizá, Guevara quien mejor los trató y sintetizó en sus creaciones” (Guerrero P. , 2000).

Consideramos que Guevara ha logrado en sus melodías un manejo interesante del lenguaje de cuartas y quintas, un acercamiento hacia el ser humano tanto en fuerza y sutileza, la fuerza se refiere a esta característica sonora que impregna en sus



obras que está relacionada con un Guevara, rebelde e insurgente, esto se puede apreciar aún más en las obras que utiliza la literatura, la sutileza es la esperanza, el anhelo de un país mejor, de una sociedad más justa, obras como, *Hombre Planetario*, *Et in terra pax hominibus*, *Casilla Pacha*, *Solsticio de Verano*, *Albazo del Maíz al trigo*, *Introducción y San Juanito para Oboe y Piano* o *Diálogos para Flauta y Piano* demuestran la mixtura entre lo indígena, lo contestatario y lo universal. Otro aspecto importante es la vinculación de sus composiciones con expresiones artísticas como la literatura, los textos de sus canciones en su mayoría son de Jorge Enrique Adoum y Jorge Carrera Andrade. Además, en su catálogo tiene una obra orquestal vinculada con las artes plásticas *Galería de pintores ecuatorianos*.

“[...] Su técnica compositiva es el resultado de una necesidad expresiva y no una meta a priori; su música brota. Con gran belleza y lógica, no como una elaboración académica sino como una necesidad comunicativa absolutamente natural y, los resultados, precisamente académicos, son notables, de gran talento y logrados con aguda inteligencia” (Grijalva, 2000).

En cuanto a sus composiciones para piano la mayoría son de pequeña forma y sobre géneros ecuatorianos como Danzantes, Yumbos, Albazos, Aires Típicos, San Juanitos y Pasillos; a excepción de sus obras *Inspiración* y *Tres ejercicios para piano*.

“La obra para piano de Gerardo Guevara no es en sí misma una gran obra, comparada con el resto de obras que Gerardo Guevara tiene, sin embargo, no deja de ser un aporte muy importante para la



literatura pianística en el contexto musical ecuatoriano y latinoamericano” (Ortiz, 2000)

2.2. Períodos compositivos

Gerardo Guevara compuso el *Himno del Censo* a los 18 años de edad, con letra de Remigio Romero y Cordero; en 1948 y a los 20 años con su obra para piano *Inspiración* ganó el concurso de composición por el cincuentenario del Conservatorio Nacional de Música de Quito¹².

“[...] con esa obra yo gané un concurso de composición [...] por el cincuentenario del Conservatorio [...] utilicé las quintas sucesivas y paralelas, y lo hice como rebeldía en contra de la armonía tradicional que nos enseñaban en el Conservatorio, ni siquiera sabía que me iba a dedicar a ser compositor.” (Guevara G. , 2013).

Para el autor de este trabajo la producción musical de Guevara está dividida en tres etapas, Quito-Guayaquil, París y retorno a Ecuador.

3.2.1. Quito Guayaquil

¹² La obra *Inspiración* fue estrenada por Alex Alarcón (autor del presente trabajo) en el año 2011. Es importante mencionar que el concurso en la que ganó dicha obra, las obras premiadas no fueron ejecutadas.



2.2.1.1. Quito hasta 1950

Guevara al “nacer” en el Conservatorio Nacional de Música de Quito tuvo una niñez rodeada de música con profesores como Luis Humberto Salgado (1903-1977), Belisario Peña (1902-1959), Corsino Durán (1911-1975), entre otros. En esta etapa de formación compuso dos obras el *Himno al Censo* y es la obra titulada *Inspiración* donde comienza a experimentar el uso de quintas paralelas.

Sería luego en Guayaquil que Gerardo Guevara desarrolla su propio estilo compositivo.

2.2.1.2. Guayaquil hasta 1959

Hacia 1950, Guevara viaja a Guayaquil para integrar la orquesta de baile Blacio Junior e ingresa al Conservatorio Antonio Neumane, donde estudia con el director de esta institución, el maestro húngaro Jorge Raycki, quien se desempeñaba como director de coros, lo que permite a Guevara relacionarse con el formato vocal.

“Tuve la oportunidad de irme a Guayaquil, pues como era pianista de música popular, accedí a una propuesta de trabajo en la orquesta de baile Blacio Junior, allí entré en el Conservatorio de Guayaquil, y conocí al maestro Jorge Raiky, quien era una persona formidable [...] y lo más importante tuve acceso a la obra de Bartok, que era novedoso, porque en ese tiempo, no teníamos acceso a estos compositores” (Guevara G. , 2013)



En esta etapa sus composiciones adquieren un estilo característico de pedales rítmicos, uso de melodías pentáfonas; además se vincula también con el Cuarteto Barniol, quien interpretó las primeras obras nacionalistas de Guevara.

En ésta etapa estacan sus composiciones corales: 18 arreglos de Música Popular, *Divertimento* para cuarteto de cuerdas¹³, Introducción y *San Juanito* para Oboe y Piano y su *ballet Yahuar Shungo*; además de sus famosas obras el Yumbo *Apamuy Shungo*, y los Pasillos *El Espantapájaros* y *Despedida*. En esta etapa el compositor empieza a grabar sus obras.

“En Guayaquil yo trabajaba también haciendo grabaciones al piano para Feraud, y allí logré que me ayudara para grabar un disco con IFESA, pues eran los únicos que grababan en ese entonces, yo era joven y tenía la necesidad de hacer algo, así que grabé un disco con mis obras” (Guevara G. , 2013).

2.2.2. París hasta 1971

Gracias a una beca otorgada por la UNESCO viaja a París donde estudia con la famosa maestra Nadia Boulanger (1887 - 1979).

¹³ Esta obra fue compuesta para un concurso de composición en Montevideo, donde no ganó ningún premio, pero su obra fue escogida para ser estrenada; y a partir de este cuarteto Guevara decide dedicarse a ser compositor.



Figura Nº 12. Nadia Boulanger. Fuente: <https://musicakaleidoscope.wordpress.com>

Nadia Boulanger fue compositora, directora de orquesta, pianista, organista y profesora parisina, discípula de Gabriel Fauré. Dirigió la Royal Philharmonic Society de Londres, Orquesta Sinfónica de Boston y la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Enseñó en American Conservatory of Music en Fontainebleau, Juilliard School, Yehudi Menuhin School, Longy School, Royal College of Music, Royal Academy of Music. Entre sus estudiantes podemos mencionar a Daniel Barenboim, Aaron Copland, Philip Glass, Dinu Lipatti, Walter Piston, Henryk Szeryng, Astor Piazzolla, y por supuesto a Gerardo Guevara, entre otros.

En París la nueva maestra de Gerardo Guevara, le guía y le motiva a componer como su sensibilidad le dicte, desarrollando su lenguaje de cuartas que ya había realizado en su *primer cuarteto para cuerdas* e *Introducción y San Juanito para Oboe*



y *Piano* compuestos en Guayaquil. Este sería el lenguaje característico de sus futuras obras, alejándose un poco del estilo folclorista del primer período¹⁴.

De su etapa en París tenemos las composiciones para canto con textos de Jorge Carrera Andrade: *Geografía* (1960) y *El hombre planetario* (1962), *Tierras* (1960), *Tres melodías para barítono y piano* (1963), *Cantata de la paz* (1963-64). Con textos de Jorge Enrique Adoum: *Indio* (1965), *Danzante del destino* (1967), *Danzante de la ausencia* (1967), *Yaraví del desterrado* (1967) y la cantata *Cuadernos de la tierra* compuesto en Quito en 1971.

Además, con estructura tradicional y un tratamiento exquisito de la armonía, debido a sus progresiones y modulaciones, compone en 1967 el Pasillo *Se va con algo mío*, con letra de Medardo Ángel Silva. En el mismo año, en París escribe la obra *Wawaqui* con texto quichua; en cuya factura musical “*Se percibe rasgos interculturales, en la medida que Guevara introduce lenguajes amazónicos, tal el caso de la tetrafonía descendente (sol-mi-re-si)*” (Mullo, 2007).

Algunas de las obras anteriormente mencionadas y compuestas en 1967, fueron grabadas en el disco *L' Equateur: Richess du Folklore*. Riviera. Lo característico de esta producción fueron los instrumentos que se utilizaron como el pingullo, rondador, arpa, bombo, dos guitarras, dos voces, coro y alto solista.

Dentro de su producción instrumental tenemos: Variaciones para cuarteto de cuerdas *Salve, Salve Gran Señora* (1961), *Tres Preludios para piano*: Recitativo,

¹⁴ Excepto las grabadas en el disco *L' Equateur: Richess du Folklore*.



Albazo y San Juanito, (1963), el *II cuarteto de cuerdas*: I. Fuga, II. San Juanito, III. Perpetuo y IV. Yumbo, (1963-64), su *Suite mínima para guitarra* (1966), *Ismos* (1970): I Impresionismo, II Expresionismo, III Puntillismo, IV Neoclasicismo, V Realismo latinoamericano, VI Concreto-abstracto.

2.2.3. Regreso a Ecuador

En 1972 Gerardo Guevara retorna a Ecuador contratado por la Universidad Central del Ecuador para dirigir su novel coro.

“[...] Cuando llegué a Ecuador, me ofrecieron fundar y dirigir el coro de la Universidad Central del Ecuador, en París yo tenía buenos ingresos, pues trabajaba como pianista en el Moulin Rouge, pero en cambio no trabajaba tanto en el ámbito académico, mi esposa Nancy (Adoum), me dijo que si regresaba a Ecuador podía estancarme, así que decidí volver y ella y mi hijo Juan Cristóbal se quedaron en París.”

(Guevara G. , 2013)

Sus composiciones en este periodo son una mixtura, una conjunción de los periodos anteriores, es decir, una fusión de todos los recursos de su primera y segunda etapa; muestra de ello es el manejo melódico de intervalos de cuarta, acompaña por pedales rítmicos, que preceden una melodía tetrafónica de carácter amazónico¹⁵. Entre sus obras podemos mencionar: Suite *Galería siglo XX de pintores*

¹⁵ Diálogos para flauta y piano. 1982.



ecuatorianos, (1975-76); *Tríptico* para coro (1978); *Combate poético* (1982); la cantata *Canto a Bolívar*, con texto de Pablo Neruda (1981); *Diálogos* para Flauta y piano (1982); *Recitativo y danza* para guitarra (1982); la *Suite ecuatoriana* para flauta (1985); *Huayra shina* para soprano, barítono y orquesta (1987); la cantata *Et in Terra Pax Homninibus* de los Cuadernos de la tierra de Jorge Carrera Andrade, obra para barítono, recitante y orquesta (1987); *Pasillo* para piano en re menor (1988), *Albazo del Maíz al Trigo*, su obra orquestal *Historia* (1990); *San Juanito Homenaje a Corsino Durán* para piano (1992); *De mestizo a mestizo* para orquesta sinfónica (1994); *Pasillo Me recordarás en el agua*, con letra de Piedad Costales, (1997); y *Eloy Alfaro* para orquesta (2012).

Visto desde esta clasificación, los tres períodos compositivos de Guevara, fácilmente pueden ser identificados con las siguientes palabras claves:

- Primer período, el folclor y curiosidad.
- Segundo período, autodescubrimiento, y ratificación de su lenguaje musical.
- Tercer período, mixtura.

2.3. Catálogo General de obras

En este catálogo no constan las obras para piano, pues ellas serán numeradas en el 2.4. del presente trabajo. El orden de aparición de las obras va de acuerdo a la siguiente instrumentación: Música de Cámara; Guitarra; Canto, Orquesta y Coro.

No.	Título	Género/Forma	Instrumentación	Lugar y año composición	Observaciones
1	La tunda	Música de Cámara: Ballet	Piano y percusión	Guayaquil, 1954	Texto Adalberto Ortiz
2	El espantapájaros	Música de Cámara: Pasillo	Orquesta de Cámara	Guayaquil, 1955	
3	18 arreglos de música popular ecuatoriana	Música de Cámara	Cuarteto de cuerdas.	Guayaquil, 1957	
4	Introducción y San Juanito	Música de Cámara: San Juanito	Oboe y piano	Guayaquil, 1959	
5	I cuarteto de cuerdas	Música de Cámara	Cuarteto de cuerdas	Guayaquil, 1959	Movimientos: San Juanito, Yaraví, Danzante, Yumbo.



No.	Título	Género/Forma	Instrumentación	Lugar y año composición	Observaciones
7	II Cuarteto de cuerdas	Música de Cámara	Cuarteto de cuerdas	París, 1963 64	Movimientos: Fuga, San Juanito, Perpetuo, Yumbo.
8	Cinco postales	Música de Cámara	Flauta, viola y guitarra	Santiago de Compostela España, 1966	Quito, Santiago de Compostela, París, Tokio, New York
9	Ismos	Música de Cámara	Violín, viola, violoncello, oboe, clarinete y piano	París, 1970	Movimientos: Impresionismo, Expresionismo, Puntillismo, Neoclasicismo, Realismo latinoamericano, Concreto – abstracto
10	Cinco miniaturas	Música de Cámara	Quinteto de Vientos madera	Quito, 1973	Movimientos: Panecillo, Pichincha, La Compañía, Avenida 24 de mayo, Quito Norte.
11	Diálogos	Música de Cámara: Tradicional Universal	Flauta y piano	Quito, 1982	Adagio, Tonada, Yumbo
12	Juegos	Música de Cámara	Dos versiones: Dos violines & cello; y tres violines	Quito, 1983 84	
13	Suite ecuatoriana	Música de Cámara	Flauta y piano	Quito, 1985	Albazo, Lento, San Juanito
14	Suite mínima	Música Instrumental: suite	Guitarra	París, 1966	San Juanito, Yaraví, Albazo
15	Recitativo y danza	Música Instrumental	Guitarra	Quito, 1982	



No.	Título	Género/Forma	Instrumentación	Lugar y año composición	Observaciones
16	Despedida	Música Vocal: Pasillo	Canto y piano	Guayaquil, 1957	
17	Apamuy shungo	Música Vocal: Yumbo/ Melodía tradicional	Canto y piano	Guayaquil, 1958	Gerardo Guevara, texto
18	Geografía	Música Vocal	Canto y piano	París, 1960	
19	Tierras	Música Vocal	Canto y piano	París, 1960	Jorge Carrera Andrade, texto
20	Tres melodías para barítono y piano	Música Vocal	Canto y piano	París. 1960 64	Jorge Carrera Andrade, texto
21	El hombre planetario	Música Vocal	Canto y piano	París, 1962	Jorge Carrera Andrade, texto
22	Se va con algo mío	Música Vocal: Pasillo	Canto y piano	París, 1967	Jorge Carrera Andrade, texto
23	Danzante del destino	Música Vocal: Danzante	Canto y piano	París, 1967	Medardo Ángel Silva, texto
24	Tres melodías para soprano y piano	Música Vocal	Canto y piano	Quito, 1978	Ana María Iza, texto



No.	Título	Género/Forma	Instrumentación	Lugar y año composición	Observaciones
25	Cantos escolares: A mamá	Música Vocal	Voces solas y acompañamiento de piano	Quito, 1980.	María Paulina Landázuri, texto
26	Cantos escolares: Ronda lunar	Música Vocal	Voces solas y acompañamiento de piano.	Quito, 1980	
27	Cantos escolares: Pajarito cantor	Música Vocal	Voces solas y acompañamiento de piano.	Quito, 1980	Ramiro Jiménez, texto
28	Cantos escolares: Ronda de las vocales	Música Vocal	Voces solas y acompañamiento de piano.	Quito, 1980	Gerardo Guevara, texto
29	Cantos escolares: Ronda de las vocales por la paz	Música Vocal	Voces solas y acompañamiento de piano.	Quito, 1980	G. Guevara, texto
30	Cantos escolares: Agüita	Música Vocal: Yaraví	Voces solas y acompañamiento de piano.	Quito, 1980	Piedad Gómez, texto
31	Cantos escolares: Cantemos	Música Vocal: San juanito	Voces solas y acompañamiento de piano	Quito, 1980	Nixon García, texto
32	Cantos escolares: Poema a la profesora de primaria	Música Vocal: Danzante	Voces solas y acompañamiento de piano	Quito, 1980	
33	Cantos escolares: Viene la maestra	Música Vocal: San Juanito	Voces solas y acompañamiento de piano.	Quito, 1980	

No.	Título	Género/Forma	Instrumentación	Lugar y año composición	Observaciones
34	Combate poético	Música Vocal	Barítono y piano	Quito, 1981	Jorge Carrera Andrade, texto.
35	Otoño	Música Vocal: Pasillo	Barítono y piano	Quito, 1981	Jorge Carrera Andrade, texto
36	La toronja y el limón	Música Vocal: Albazo	Barítono y piano	Quito, 1981	Leonardo Páez, texto
37	Tres melodías para soprano y piano: Vuelve campesina. El Chimborazo y la luna. Aquí nosotros	Música Vocal	Soprano y piano	Quito, 1985	Teresa León, texto
38	Cinco melodías: Si muero dejad el balcón abierto. Tarde. Cada canción. Manantial. Balada de la placeta	Música Vocal	Barítono y guitarra	París, 1965 1968	Federico García Lorca, texto.
39	Wawaqui	Música Vocal: Yumbo	Pingullo, rondador, arpa, bombo, dos guitarras, dos voces, coro y alto solista.	París, 1967	Grabado para el disco L' Equateur: Richess du Folklore. Tuviera. París, 1967 Texto tradicional quichua
40	Se va con algo mío	Música Vocal: Pasillo	Pingullo, rondador, arpa, bombo, dos guitarras, dos voces, coro y alto solista.	París, 1967	Grabado para el disco L' Equateur: Richess du Folklore. Tuviera. París, 1967 Medardo Ángel Silva, texto
41	Danzante del destino ¹⁶	Música Vocal: Danzante	Pingullo, rondador, arpa, bombo, dos guitarras, dos voces, coro y alto solista.	París, 1967	Grabado para el disco L' Equateur: Richess du Folklore. Tuviera. París, 1967 Jorge Enrique Adoum, texto

¹⁶ Existen varias versiones, entre ellas la de Atahualpa Yupanqui con el título: *preguntan de dónde soy*. En el álbum del mismo nombre, 1969 RCA Victor (<https://www.youtube.com/watch?v=fXgHnaSPi3g>)

No.	Título	Género/Forma	Instrumentación	Lugar y año composición	Observaciones
42	Danzante de la ausencia	Música Vocal: Danzante	Pingullo, rondador, arpa, bombo, dos guitarras, dos voces, coro y alto solista.	París, 1967	Grabado para el disco L' Equateur: Richess du Folklore. Tuviera. París, 1967 Jorge Enrique Adoum, texto
43	Tuyallay	Música Vocal: San Juanito	Pingullo, rondador, arpa, bombo, dos guitarras, dos voces, coro y alto solista.	París, 1967	Grabado para el disco L' Equateur: Richess du Folklore. Tuviera. París, 1967 Texto tradicional quichua.
44	Yaraví del desterrado	Música Vocal: Yaraví	Pingullo, rondador, arpa, bombo, dos guitarras, dos voces, coro y alto solista.	París, 1967	Grabado para el disco L' Equateur: Richess du Folklore. Tuviera. París, 1967 Jorge Enrique Adoum, texto
45	Yaguar Shungo	Música Orquestal: ballet	Orquesta, coro y recitantes.	Guayaquil, 1957 58	Jorge Carrera Andrade, Jorge Adoum, Alejandro Velasco Mejía y otros, texto
46	Cantata de la paz	Música Orquestal: cantata	Barítono, orquesta y coro	París, 1963 64.	Jorge Carrera Andrade, texto
47	La casa del que dirán: Obertura, Aria de la loca, Aria de Crispín	Música Orquestal: ópera	Orquesta y solistas	Quito, 1971	Inconclusa
48	Cuadernos de la tierra	Música Orquestal: cantata	Orquesta, coro y recitantes	Quito, 1971	Jorge Enrique Adoum texto
49	Suite Ecuador	Música Orquestal: suite	Orquesta	Quito 1972	
50	Galería siglo XX de pintores ecuatorianos	Música Orquestal: suite	Orquesta	Quito 1975 1976	



No.	Título	Género/Forma	Instrumentación	Lugar y año composición	Observaciones
51	Jahuay	Música Orquestal	Orquesta y cantante solista	Quito, 1981	poesía tradicional
52	Canto a Bolívar	Música Orquestal: cantata	Barítono, coro y orquesta	Quito, 1981	Pablo Neruda texto
53	Danzante Yumbo	Música Orquestal	Soprano, barítono y orquesta	Quito, 1987	Huayra shina / Espíritu Morocho, texto
54	Et in Terra Paz Hominibus	Música Orquestal: cantata	Recitante Barítono y orquesta	Quito, 1987	Jorge carrera Andrade (extractos de Cuadernos de la tierra), texto.
55	Historia	Música Orquestal	Orquesta	Quito, 1990	
56	De mestizo a mestizo	Música Orquestal	Orquesta	Quito, 1994	
57	Eloy Alfaro	Música Orquestal	Orquesta	2011	
58	San Juanito de mi pueblo	Música Coral: San Juanito	Coro	Guayaquil, 1955	Gerardo Guevara, texto
59	Guayaquil pórtico de oro	Música Coral: Pasillo	Coro	Guayaquil 1955	Pablo Hanníbal Vela, texto



No.	Título	Género/Forma	Instrumentación	Lugar y año composición	Observaciones
60	Atahualpa	Música Coral	Coro	París, 1965	Alejandro Velasco Mejía, texto
61	Indio	Música Coral	Coro	París, 1965	Jorge Enrique Adoum, texto
62	Despedida	Música Coral: Pasillo	Coro	Guayaquil, 1957	Gerardo Guevara, texto
63	Apamuy Shungo	Música Coral: Melodía tradicional	Coro	Guayaquil, 1958	Gerardo Guevara, texto
64	Danzante Nº 2	Música Coral: Danzante	Coro	Guayaquil, 1958	
65	Salve, Salve Gran Señora (arreglo)	Música Coral: Melodía tradicional	Coro	París, 1961	
66	Wawaqui	Música Coral	Coro	París, 1967	Texto tradicional quichua
67	Se va con algo mío	Música Coral: Pasillo	Coro	París, 1967	Medardo Ángel Silva, texto
68	Danzante del destino	Música Coral: Danzante	Coro	París, 1967.	Jorge Enrique Adoum, texto



No.	Título	Género/Forma	Instrumentación	Lugar y año composición	Observaciones
69	Yaraví del desterrado	Música Coral: Yaraví	Coro	París, 1967	Jorge Enrique Adoum, texto
70	Tuyallay	Música Coral: San Juanito	Coro	París, 1967	Texto tradicional quichua
71	Quito arrabal del cielo	Música Coral: Pasillo	Coro	Quito, 1974. 1977	Jorge Reyes, texto
72	Panecillo	Música Coral: San Juanito	Coro	Quito, 1977	Eloy Proaño, texto
73	Tríptico: Avenida 24 de Mayo - Avenida Amazonas - Universidad Central	Música Coral	Coro	Quito, 1978	
74	Jahuay de Pacopamba	Música Coral	Coro	Quito, 1978	
75	Jatarichi	Música Coral marcha indígena	Coro	Quito, 1978	Anónimo, texto
76	La toronja y el limón	Música Coral: Albazo	Coro	Quito 1981	Leonardo Páez, texto
77	El alma en los labios arreglo	Música Coral: Pasillo	Coro	Quito, reedición 2007	Medardo Ángel Silva, texto. Francisco Paredes, música



No.	Título	Género/Forma	Instrumentación	Lugar y año composición	Observaciones
78	Canta cuando me ausente arreglo	Música Coral: Pasillo	Coro	Quito, reed.2007	Marco Tulio Hidrobo
79	Chola cuencana arreglo	Música Coral: Pasacalle	Coro	Quito, reed.2007	Rafael Carpio
80	Confesión arreglo	Música Coral: Pasillo	Coro	Quito, reed.2007	Enrique Espín Yépez
81	Ojos azules arreglo	Música Coral: Tonada	Coro	Quito, reed.2007	Rubén Uquillas
82	Danos agüita Señor	Música Coral: melodía	Coro	Quito, reed.2007	Texto quichua. Anónimo
83	Sueño de amor	Música Coral: Canción	Coro	Quito, reed. 2007	Leonardo Páez texto
84	Calle de la ronda	Música Coral: Tonada	Coro	Quito, reed. 2007	Leonardo Páez, texto
85	Danzante de la ausencia	Música Coral: Danzante	Coro	Quito, reed.2007	Jorge Enrique Adoum, texto
86	El indio	Música Coral	Coro	Quito, reed. 2007	Jorge Enrique Adoum, texto



No.	Título	Género/Forma	Instrumentación	Lugar y año composición	Observaciones
87	Historia	Música Coral	Coro	Quito, reed. 2007	Jorge Enrique Adoum, texto
88	Invocación a Viracocha	Música Coral	Coro	Quito, reed. 2007	Gerardo Guevara, texto
89	Invocación al hacedor	Música Coral	Coro	Quito, reed. 2007	Jorge Enrique Adoum, texto
90	Madre	Música Coral	Coro	Quito, reed. 2007	Gerardo Guevara, texto
91	Mi San Juanito	Música Coral: San Juanito	Coro	Quito, reed. 2007	Gerardo Guevara, texto
92	Panecillo	Música Coral: San Juanito	Coro	Quito, reed. 2007	Tnte. Crnel. Eloy Proaño, texto
93	Pater Noster	Música Coral	Coro	Quito, reed. 2007	Gerardo Guevara, texto
94	Himno del censo	Música Coral: Himno		Quito, 1948	Remigio Romero y Cordero, texto
95	Himno a la Provincia de Pichincha	Música Coral: Himno	Coro y banda	Unión Soviética, 1979	José Félix Silva, texto



No.	Título	Género/Forma	Instrumentación	Lugar y año composición	Observaciones
96	Himno a la Universidad de Babahoyo	Música Coral: Himno	Coro y banda	Quito, 1983	Othon Muñoz, texto.

Tabla 1. Catálogo general de obras del compositor Gerardo Guevara Nota: Fuente: Elaboración propia.

2.4. Catálogo de obras para piano

El autor, realizó la catalogación de las obras para piano tomando en cuenta su año de composición; para relacionar las obras con el nombre del compositor se usa las iniciales GGMP (Gerardo Guevara Música para Piano) como código.

No.	Año	Género/Forma	Instrumentación	Instrumentación	Instrumentación	Instrumentación	Observaciones
GGMP001	1950	Inspiración	La menor		Manuscrita	No hay grabaciones	Personal del Compositor. Personal Alex Alarcon
GGMP002	1955	El Espantapájaros ¹⁷	Mi menor	Pasillo	Manuscrita y transcrita por Ediciones archivo sonoro	Grandes temas de música ecuatoriana; Marcelo Ortiz – Guillermo Meza <i>Souvenir de l'Amérique du Sud</i> Marcelo Ortiz Música Latinoamericana para piano II Silvia Navarrete Piano Music by Ecuadorian Composers Alex Alarcón Fabre	Personal del Compositor. Corporación Musicológica Ecuatoriana Personal Alex Alarcon
GGMP003	1957	Despedida	Re menor	Pasillo	Partitura extraviada*	Concierto de Música	****

¹⁷ Al momento esta obra tiene una versión vocal, realizada por la cantante quiteña María Tejada cuyo texto fue aprobada por el compositor.

*Reconstruida y digitalizada por Alex Alarcón a partir del audio

						Ecuatoriana: Gerardo Guevara compositor e intérprete acetato1958	
GGMP004	1958	Apamuy Shungo	Re menor	Yumbo	Manuscrito y Digitalizada por Alex Alarcon	Grandes temas de música ecuatoriana; Marcelo Ortiz – Guillermo Meza <i>Souvenir de l'Amérique du Sud</i> Marcelo Ortiz	Personal del Compositor
GGMP005	1958	Albazo Nº. 1	Sol menor	Albazo	Partitura extraviada*	Concierto de Música Ecuatoriana: Gerardo Guevara compositor e intérprete acetato1958	***
GGMP006	1958	Danzante Nº.1	Re menor	Danzante	Partitura extraviada*	Concierto de Música Ecuatoriana: Gerardo Guevara compositor e intérprete acetato1958	***
GGMP007	***	Danzante Nº.2	****	Danzante	Partitura extraviada*	Concierto de Música Ecuatoriana: Gerardo Guevara compositor e intérprete acetato1958	***
GGMP008	1958	Yaraví	Sol m	Yaraví	Partitura extraviada*	Concierto de Música Ecuatoriana: Gerardo Guevara compositor e intérprete acetato1958	***
GGMP009	1958	Yumbo	Sol m	Yumbo	Partitura extraviada*	Concierto de Música Ecuatoriana: Gerardo Guevara compositor e intérprete acetato1958	***
GGMP010	1958	Mi San Juanito	La m	San Juanito	Partitura extraviada*	Concierto de Música Ecuatoriana: Gerardo Guevara compositor e intérprete acetato1958	***



GGMP011.1	1963	Tres Preludios para piano N° 1 Recitativo					Personal del Compositor Corporación Musicológica Ecuatoriana
GGMP011.2	1963	Tres Preludios para piano N° 2 Albazo					Personal del Compositor Corporación Musicológica Ecuatoriana
GGMP011.3	1963	Tres Preludios para piano N° 3 San Juanito					Personal del Compositor Corporación Musicológica Ecuatoriana
GGMP012	1970	Tres Estudios para piano	****	****	Extraviado	***	***
GGMP013	1982	Fiesta		Albazo	Manuscrito Ediciones archivo sonoro	Grandes temas de música ecuatoriana; Marcelo Ortiz – Guillermo Meza 1992 <i>Souvenir de l'Amérique du Sud</i> Marcelo Ortiz 2000 Música Latinoamericana para piano II Silvia Navarrete 2000 Mosaico Silvia Navarrete 2006 Piano Music by Ecuadorian Composers Alex Alarcón Fabre 2014	Personal del Compositor, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura Corporación Musicológica Ecuatoriana
GGMP014	1985	San Juan	La menor	San Juanito	Manuscrito	-----	Personal del Compositor
GGMP015	1986	Tonada		Tonada	manuscrito	Grandes temas de música ecuatoriana; Marcelo Ortiz – Guillermo Meza 1992 <i>Souvenir de l'Amérique du Sud</i> Marcelo Ortiz 2000	Personal del Compositor
GGMP016		Pasillo	La menor	Pasillo	Incompleta	***	Personal del Compositor
GGMP017	1988	Pasillo	Re menor	Pasillo	manuscrito	Piano Music by Ecuadorian Composers Alex Alarcon 2014	Personal del Compositor



GGMP018		Danzante		Danzante	manuscrito	****	Personal del Compositor
GGMP019		Aire Típico		Aire Típico	manuscrito	****	Personal del Compositor
GGMP020	1992	Solsticio de Verano	Sol Menor	San Juanito	manuscrito	***	Personal del Compositor
GGMP021	1992	Homenaje a Corsino Durán		San Juanito	Manuscrito y Ediciones Archivo Sonoro	***	Corporación Musicológica Ecuatoriana
GGMP022		Del Maíz al Trigo		Albazo	manuscrito	Piano Music by Ecuadorian Composers Alex Alarcón 2014	Personal del Compositor

*Reconstruida por Alex Alarcón a partir del audio

Tabla 2. Catálogo de obras para piano del compositor Gerardo Guevara. Nota: Fuente: Elaboración Propia



CAPÍTULO III: Análisis de los Tres Preludios

Los Tres Preludios: Recitativo, Albazo, San Juanito, fueron compuestos en 1963, estrenados por Guevara en la Unesco en 1964. A partir de su composición; esta obra ha sido ejecutada en muy pocas ocasiones, incluyendo las del Autor del presente trabajo. Además, no ha sido publicada ni registrada fonográficamente.

La falta de presencia en el repertorio pianístico ecuatoriano; fue motivo suficiente para que el Autor se motivara hacer la investigación, análisis, transcripción de la partitura a medio digital y grabación.

Los Preludios serán analizados de manera estructural, armónico y melódico; vinculándolos hacia los aspectos histórico y teóricos europeos; bajo un tratamiento estético nacionalista.

3.1. Preludio N°. 1

El Primer Preludio tiene una estructura tripartita A (compás 1 a 7), B (compás 8 al 17), C (compás 18 al 24), A' (compás 25 al 29).

El Tema A es preparatorio y crea una atmósfera libre. Los primeros tres compases se desarrollan sobre el “modo 7 de transposición limitada”¹⁸ de O. Messiaen.

TEMA A



Figura Nº 13. Inicio Preludio N 1. Compases 1- 3. Fuente: Elaboración Propia

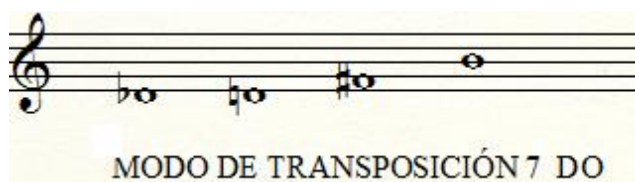


Figura Nº 14. Modo de transposición limitada 7 do. Fuente: Elaboración Propia

Como observamos en la *Figura Nº 13* en la mano derecha encontramos las siguientes notas que se muestran en la *Figura Nº 14*, demostrándonos que el compositor aplicó el modo de transposición 7 en *Do*. De igual manera, si nos

¹⁸ Los modos de transposición limitada son 7 y “Son escalas concebidas de tal manera que no se pueden transformar, más que un número limitado de veces; de lo contrario, serían idénticas a ellas mismas. Cada escala se divide en grupos simétricos, siendo la última nota del grupo idéntica a la primera del grupo siguiente” (Ramos, 2013)

fijamos en la mano izquierda, en la siguiente *Figura N° 15*, encontramos la misma aplicación, pero en modo de trasposición 7 en *La*.



Figura N° 15. Notas de la mano izquierda. Fuente: Elaboración Propia

Para una mejor comprensión ilustramos las escalas completas de los modos de trasposición antes mencionados.

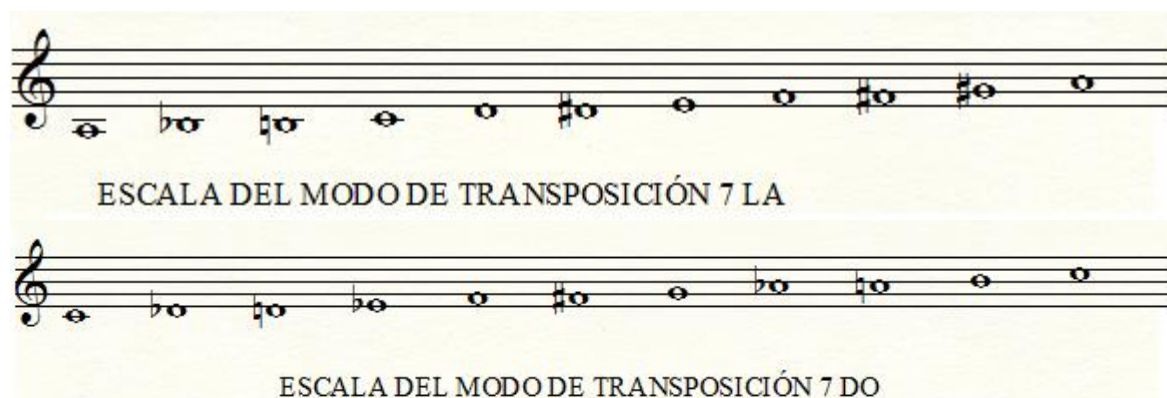


Figura N° 16. Escalas modo se trasposición 7 de La y Do. Fuente: Elaboración Propia.

En los compases 4 a 7 sobre el gesto melódico ondulante de intervalos de cuarta, se van moviendo a través de varios espectros¹⁹ tonales, como se muestra en la *Figura N° 17*.

¹⁹ Espectro tonal, se denomina al reflejo de sonidos, que da la sensación de estar en una tonalidad.

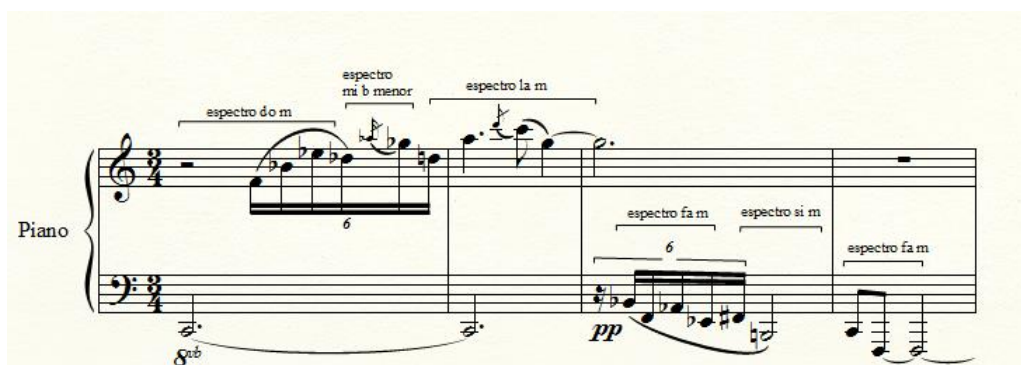


Figura Nº 17. Tema A. Compás 4 – 7. Análisis espectros. Fuente: Elaboración Propia

El Tema B es un Yaraví construido sobre un movimiento melódico ondulante en espectro de La Mayor; superpuesto y cromáticamente se mueve una melodía descendente en forma de Danzante (ver Fig. 18).



Figura Nº 18. Tema B Preludio 1 Compases 8 - 10. Fuente: Elaboración Propia

Antes de presentar el Tema C el compositor insiste en la atmósfera libre creando un puente de cuatro compases (13 -16) a manera de Yumbo en espectro Reb Mayor (ver Fig. 19).



Figura Nº 19. Puente Rítmico. Compases 13-16. Fuente: Elaboración Propia

Tema C, es una melodía en espectro es Do menor, en intervalos de cuarta que va comprimendose hacia el registro agudo, para luego descender con un ritardando al Do. La sensación que se percibe es de un acelerando y ritardando que conduce al tema A'. Paralelamente acompaña un pedal de cuatro compases y una melodía cromática a manera de hemiola²⁰ (ver Fig. 21).

²⁰ Hemiola o Hemiolia, “proporción 3:2 La hemiola se utiliza frecuentemente como un recurso rítmico que da la impresión de cambiar un tiempo ternario por un binario y viceversa.” (Bennett, 2003)



Figura Nº 20. Tema C. Compases 18 – 24. Fuente: Elaboración Propia

Para Finalizar está el tema A', que es el tema A más variaciones rítmicas como se aprecia en la siguiente figura.



Figura Nº 21. Tema A'. Compases 25 – 29. Fuente: Elaboración Propia

Claramente podemos observar que el Preludio Uno (I), muestra la característica típica del recitado, su línea melódica tiene poco acompañamiento armónico.

Finalmente es imprescindible comentar que bajo este perfecto equilibrio entre lo etereo y con lenguaje de cuartas y quintas, Guevara plantea un claro manejo de los géneros nacionales como el Yaraví , Danzante y Yumbo.

3.2. Preludio Nº. 2

El Segundo Preludio tiene una estructura bipartita: Introducción (compás 1 a 8), Parte A (compás 9 a 79), Parte B (compás 21 a 80) y Coda (compás 89 a 100).

En la Introducción Guevara reutiliza ciertos elementos de su primer Preludio, durante 7 compases. El material reutilizado es acordal con un gesto melódico descendente (ver Fig. 22). Además, en los compases del 3 al 5, utiliza elementos melódicos presentados en el tema C de su primer Preludio (ver Fig. 23).

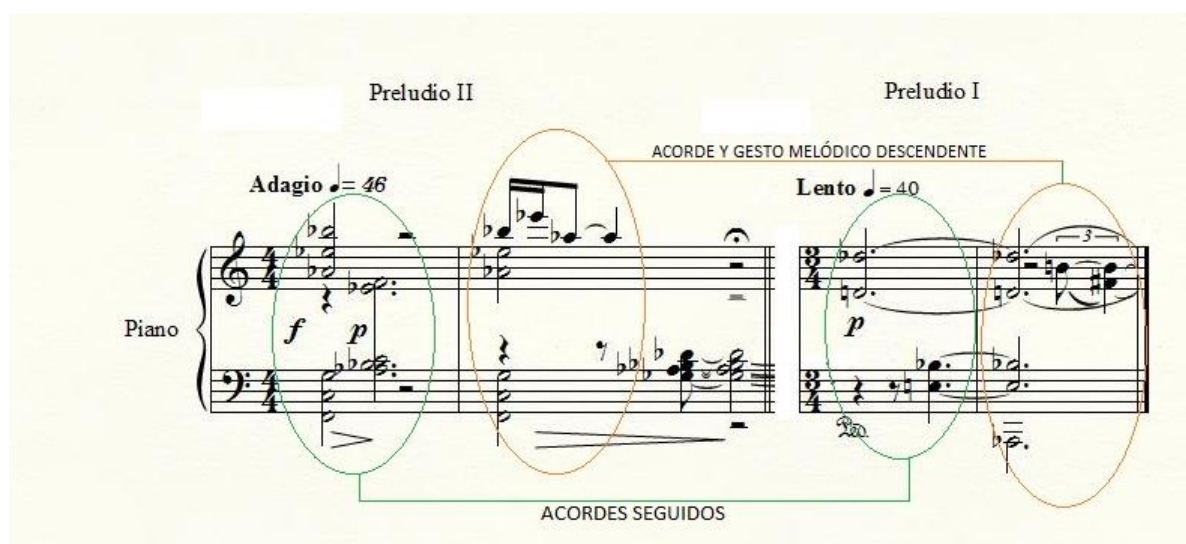


Figura Nº 22. Introducción. Compases 1 - 2. Fuente: Elaboración Propia

Preludio II
Compás 3-5

Piano

Preludio I Tema C

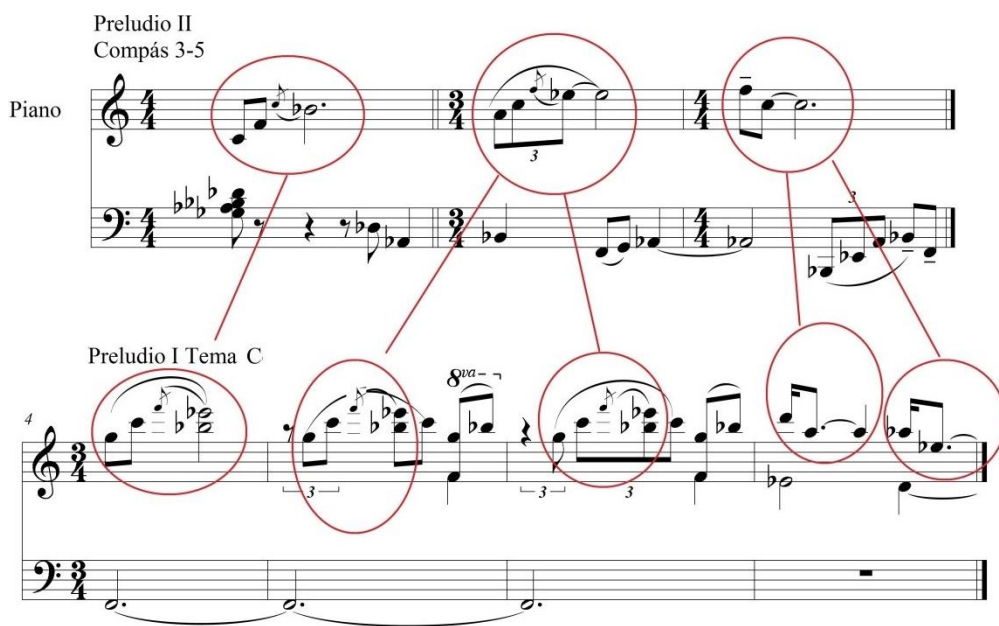


Figura Nº 23. Comparación Preludio I y II. Compases 3 – 7. Fuente: Elaboración Propia

Los compases 6 – 7 y 8 son un puente donde presenta un gesto melódico ondulante en espectro de Lab mayor (compás 6), y en espectro de Reb mayor (compás 7); además presenta por primera vez el material temático 1, con el cual desarrollará la Parte A (ver Fig. 24).

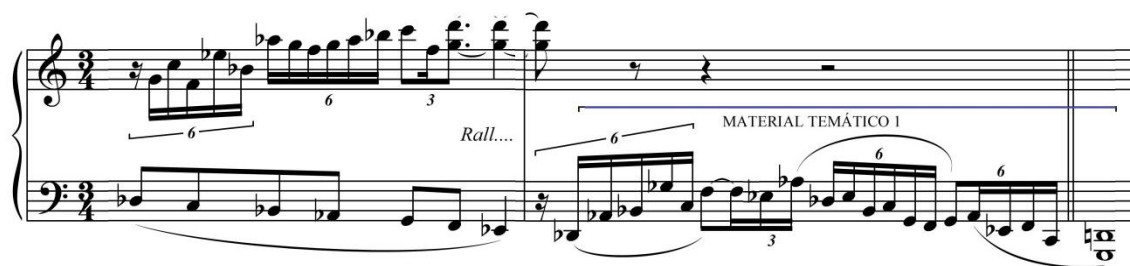


Figura Nº 24. Preludio II Compases 6-8. Fuente: Elaboración Propia

Podemos decir que la introducción es una recopilación de elementos utilizados en el Preludio I con el cual, Guevara pretende ratificar su lenguaje en este Preludio.

La Parte A, es un *allegro*, para un mejor análisis lo fragmentamos así:

Compás 9, 10 y 11, imitación ampliada a la sexta del gesto melódico “material temático 1”.

Compás 12 con anacrusa es imitación a la octava descendente del “material temático 1” (ver Fig. 25).

PARTE A

Allegro ♩ = 92 IMITACION AMPLIADA A LA 6TA




Figura Nº 25. Preludio II Parte A. Compases 9-12. Fuente: Elaboración Propia

Compás 13 y 14 imita a la sexta una nueva célula rítmica; así también presenta por primera vez, en los compases 14 y 15, un nuevo material que lo denominaremos “material temático 2”, que es una progresión de terceras ilustradas en la *Figura N° 26* con unos círculos.

Compás 16 y 17, se imita en forma de espejo el “material temático 2”.

Compás 18, 19 y 20, Guevara a manera de cadencia anticipa el material motivico del Albazo (ver Fig. 26).



Figura N° 26. Preludio 2. Parte A. Compases 13 – 21. Fuente: Elaboración Propia

La Parte B, es un Albazo cuyo patrón rítmico (ver Fig. 28). lo podemos apreciar en los círculos de la *Figura N° 27* de un Albazo tradicional.



Figura N° 27. "Adiós" Albazo. Jorge Araujo Chiriboga. Fuente: Cancionero 1. 2012

Motivo Rítmico

material motivico
interválico melódico



Figura N° 28. Motivo Rítmico y Material motivico del Albazo. Fuente: Elaboración Propia

Compás 21, 22 y 23, sobre el motivo rítmico y el material motivico del Albazo de la figura anterior, se construye el material temático 3 (ver Fig. 29).

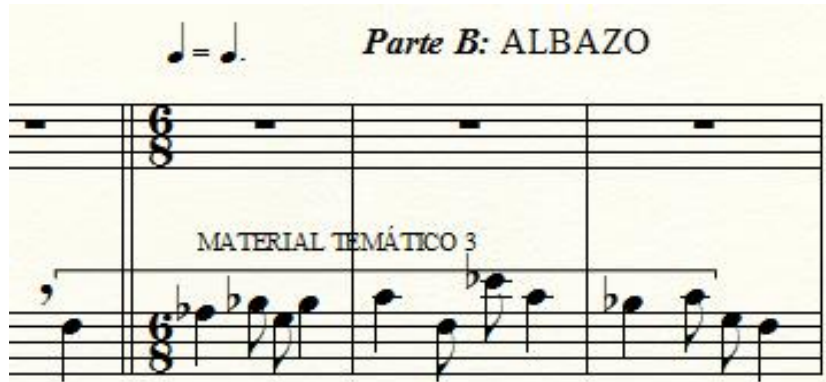


Figura N° 29. Material Temático 3. Compases 21-23 Fuente: Elaboración Propia

Compás 24, con anacrusa imita a la sexta el “material temático 3”. Además, podemos apreciar en círculos la aparición “material motivico Albazo” de forma oculta.

Compás 29 – 33, presentación de un *ostinato* rítmico de quintas superpuestas a distancia de segunda mayor. que nos da contraste,

Compás 34, 35 y 36 presentación súbita del material temático 4.

Compás 37 – 39 *ostinato* rítmico con disminución textural, es decir en una sola línea (ver Fig. 30).

PARTE B: ALBAZO



17 *poco meno* MATERIAL MOTIVICO ALBAZO MMA MATERIAL TEMÁTICO 3

22 IMITACION A LA 6TA MMA Y MATERIAL TEMÁTICO 3 MMA OCULTO

27 MMA OCULTO OSTINATO STAS SUPERPUESTAS

31 MATERIAL TEMÁTICO 4

35 OSTINATO SIMPLIFICADO

Figura Nº 30. Imitación, ostinato y material temático 4. Compases 17 – 39. Fuente: Elaboración Propia

Compás 40 – 43 Continuación del *ostinato* de una sola línea.

Compás 44, 45 imitación a la octava del “material temático 1”, sobre el *ostinato*.

Compás 46 - 48 imitación a la tercera del “material temático 2”

Compás 49 -52 Continúa el *ostinato* rítmico

Compás 53 - 56 con anacrusa imitación a la quinta del “material temático 3”.

Como hemos mencionado en esta parte, compases 40 – 56, Guevara, mediante el uso del *ostinato* como generador de forma, presenta nuevamente los materiales temáticos en el orden de aparición de la Parte B (ver Fig. 31).



The musical score consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef. The bass line features a continuous eighth-note ostinato pattern. The treble staff contains the melodic material. Measure numbers 40, 45, and 50 are indicated at the start of each system. Three thematic materials are identified with colored brackets and labels: 'MUTACIÓN MATERIAL TEMÁTICO 1' (purple, measures 40-44), 'MATERIAL TEMÁTICO 2' (blue, measures 45-49), and 'MATERIAL TEMÁTICO 3' (green, measures 50-54). Each material is preceded by an anacrusis (a half-measure rest).

Figura Nº 31. *Ostinato y material temático 1, 2 y 3. Compases 40 – 54. Fuente: Elaboración Propia*

Entre el compás 57 y el 64 presenta un gesto melódico ondulante, a manera de arabesco²¹, por tres ocasiones, sobre el *ostinato* (ver Fig. 32).

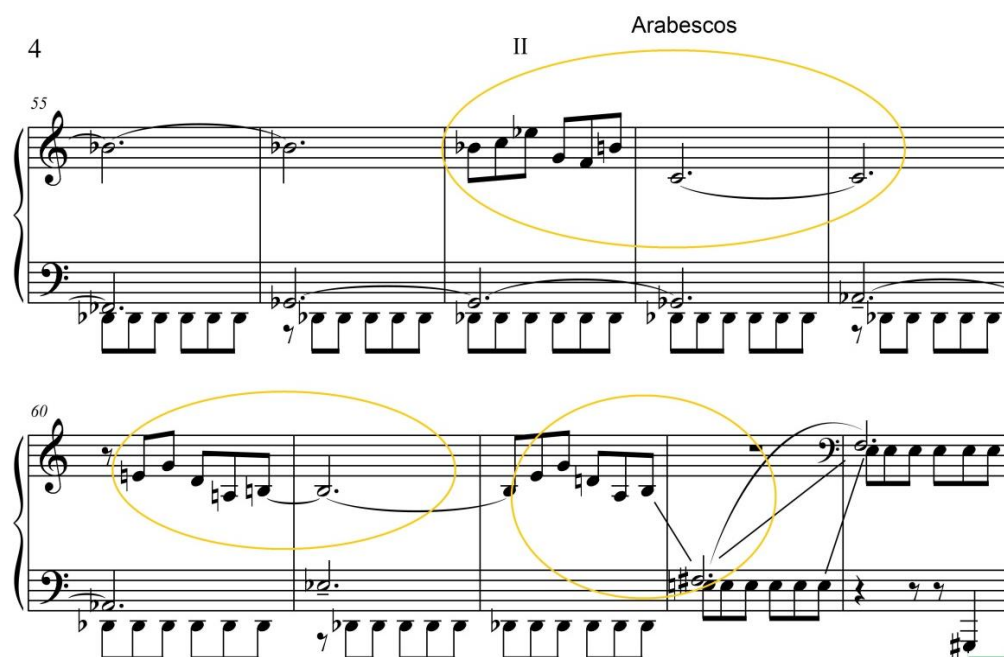


Figura Nº 32. Arabescos. Compases 55 – 64. Fuente: Elaboración Propia

Compás 65 con anacrusa hasta el compás 78 presenta por dos veces el material temático 3 en el registro bajo, todo esto acompañado por el *ostinato* en la voz superior (ver Fig. 33).

²¹ El diccionario de la Real Academia Española hace referencia al adjetivo arábico, es decir, lo vinculado a Arabia. Está vinculado a un concepto de ornamentación.



Figura N° 33. Material temático 3. Compases 65 - 80 Fuente: Elaboración Propia

Para finalizar la Parte B, Compás 82 sobre una nota larga, se imita en espejo el “material temático 2”.

Compás 83 – 88, con la imitación en espejo del “material temático 2” del compás anterior, se hace una progresión en acorde tritono de La bemol, presentado en círculos en la figura siguiente.

Compás 87 en la mano izquierda se aprecia una imitación en espejo del “material temático 4” (ver Fig. 34).

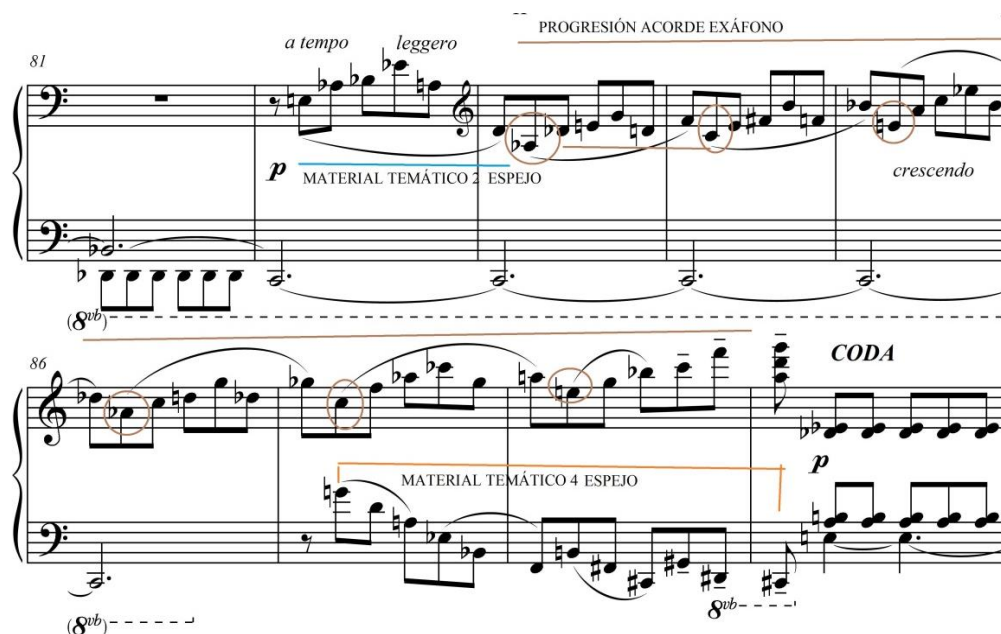


Figura Nº 34. Progresión sobre acorde hexáfono. Compases 81 – 89. Fuente: Elaboración Propia.

Una coda desarrollada sobre el *ostinato* aumentando su textura y dinámica por acordes de cuarta y de quinta, y finaliza con tres gestos ascendentes por octavas y acordes (ver Fig. 35)

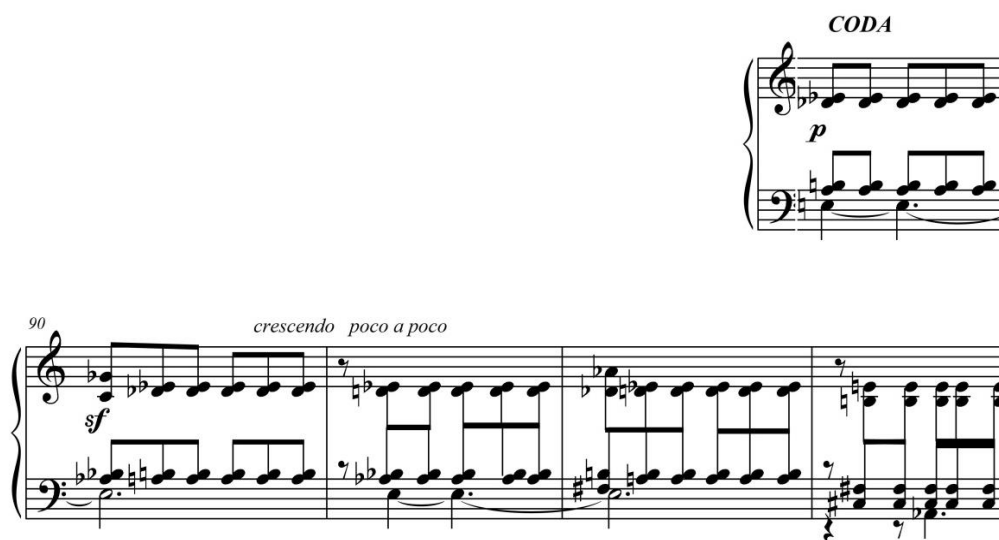




Figura N° 35. Coda. Compases 89 – 100. Fuente: Elaboración Propia.

En este Preludio se puede observar la utilización de la “imitación” como generadora de forma que nos puede mostrar la influencia de las invenciones de Bach, puesto que los materiales temáticos son utilizados por ampliación, mutación y espejo y además presenta grupos de entradas y la sección del *ostinato* bien podría ser comparada con las zonas de contrapunto libre entre grupos de entradas e imitaciones de los diferentes materiales, con la diferencia que en una invención el sujeto se presenta directamente, sin secciones de recitativos ni introducciones, y la zona de contrapunto es una sección que explora mucho movimiento melódico, que en el caso de este Preludio, como lo mencionamos anteriormente es un *ostinato*. El ritmo motor de esta obra es el tresillo, que está presente en el *ostinato*, en la Parte A y la Coda, este ritmo motor nos da la sensación de movimiento y a la vez nos recuerda el acompañamiento tradicional del Albazo como característica típica de este género ecuatoriano.

3.3. Preludio N°. 3

El Preludio N°. 3, San Juanito, tiene una estructura que consta de: introducción A – B – puente – A' - C – C' - puente – C'', esto nos aproxima a una forma tripartita compuesta. Está estructurado sobre la forma tradicional del San Juanito, para esto recordemos las estructuras de dos tipos de San Juanito: la del San Juanito indígena y del San Juanito mestizo (ver Fig. 36).

El San Juanito indígena constaba de un estribillo y estrofa mientras que el San Juanito mestizo de estribillo y dos estrofas, en ambos casos siempre se repetían con algún tipo de variación.

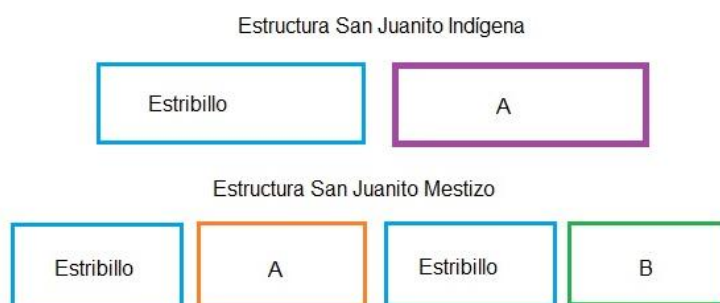


Figura N° 36. Estructuras Tradicionales de San Juanito. Fuente: Elaboración Propia

En función de lo referido Guevara utiliza la forma bipartita del San Juanito mestizo más la forma del San Juanito indígena, quedado este último Preludio con la siguiente estructura (ver Fig. 37).

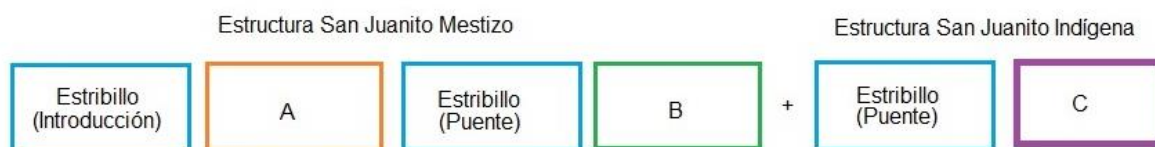


Figura Nº 37. Estructura Preludio 3. Fuente: Elaboración Propia

La introducción del Preludio Nº. 3, en los tres primeros compases tiene una resultante, fruto de la superposición rítmica de las dos manos, (ver Fig. 38); ésta resultante es el ritmo tradicional del San Juanito (ver Fig. 39).



Figura Nº 38. Superposición rítmica. Fuente: Elaboración Propia

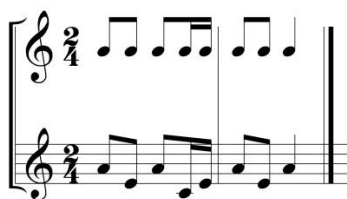


Figura Nº 39. Estribillo Tradicional de San Juanito. Fuente: Elaboración Propia

En los compases 5 y 6 con anacrusa, utiliza elemento rítmico variado del San Juanito, para en los compases 7-9 presentar un gesto melódico ondulante ascendente, e inmediatamente en los dos siguientes compases aparece el ritmo fragmentado del San Juanito (ver Fig. 40).

Ritmo variado de San Juanito

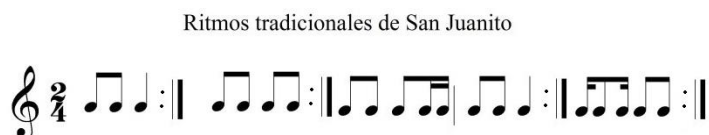


The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled 'Ritmo variado de San Juanito', contains measures 5 through 14. It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and a dynamic marking of *p* (piano). The bottom staff, labeled 'Gesto Melódico Estribillo San Juanito Tradicional', contains measures 10 through 14. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a dynamic marking of *p* (piano). The key signature is one flat (B-flat).

Figura N° 40. Preludio 3, Compases 5 - 14. Fuente: Elaboración Propia

De esta forma observamos como en esta Introducción, Guevara fusiona elementos de las fórmulas rítmicas utilizadas en el San Juanito Tradicional (ver Fig. 41) para generar nuevas células rítmicas durante el desarrollo del Preludio (ver Fig. 42).

Ritmos tradicionales de San Juanito



The image shows a single staff of musical notation in 2/4 time. It contains four measures of traditional San Juanito rhythms, each ending with a double bar line. The rhythms are: 1. Quarter note, quarter note. 2. Quarter note, quarter note. 3. Quarter note, quarter note. 4. Quarter note, quarter note.

Figura N° 41. Ritmos Tradicionales de San Juanito. Fuente: Elaboración Propia



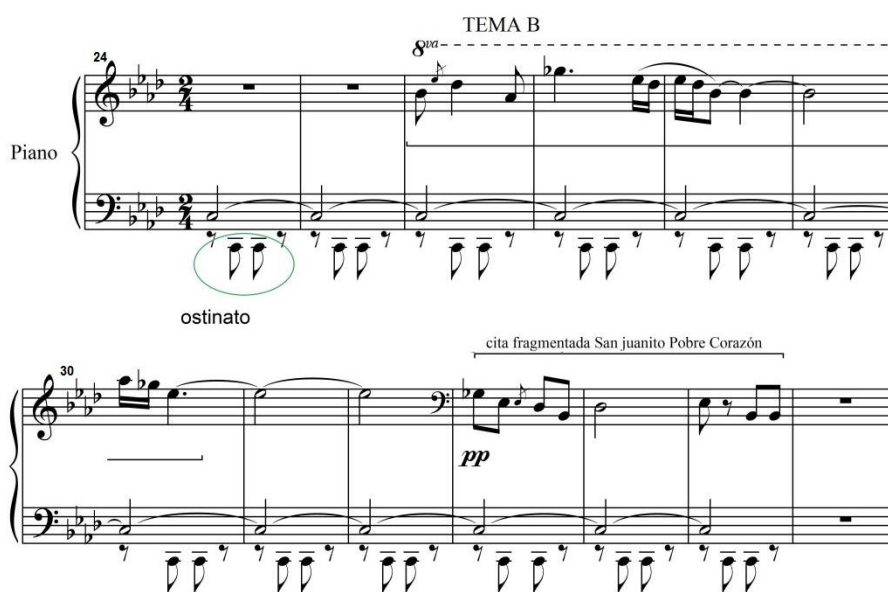
Figura N° 42. Nuevas células Rítmicas Preludio 3. Fuente: Elaboración Propia

El Tema A de este Tercer Preludio inicia en el compás 13, constituido por cuatro gestos melódicos separados entre sí por un silencio de corchea, los dos primeros acompañados por contratiempos de corcheas en intervalos armónicos de quintas, y los dos últimos gestos aumentan gradualmente la densidad textural sobre un acompañamiento de semicorcheas (ver Fig. 43).



Figura N° 43. Tema A Preludio 3. Fuente: Elaboración Propia

Sobre un *ostinato* se presenta el Tema B, como un gesto melódico ondulante construido líricamente en pentafonía, e introduce una cita fragmentada del San Juanito Pobre Corazón en el registro bajo, y súbitamente una pausa para que la separe de la siguiente sección (ver Fig. 44).



The musical score is for a piano piece. It begins at measure 24. The right hand (treble clef) has a melodic line labeled 'TEMA B' starting at measure 28. The left hand (bass clef) has a repeating eighth-note pattern labeled 'ostinato' starting at measure 24. A fragment of 'San Juanito Pobre Corazón' is marked with 'pp' and a bracket, starting at measure 30. The score ends at measure 30.

Figura Nº 44. Tema B Preludio 3. Fuente: Elaboración Propia

Inmediatamente en el compás 37 Guevara inserta un puente, que está estructurado por una frase que se imita a la quinta justa descendente, separadas entre sí por una pausa. Esta frase presenta una característica rítmica al sobreponer las dos manos que nos recuerda el ritmo que se marca al danzar el San Juanito tradicional (ver Fig. 45).

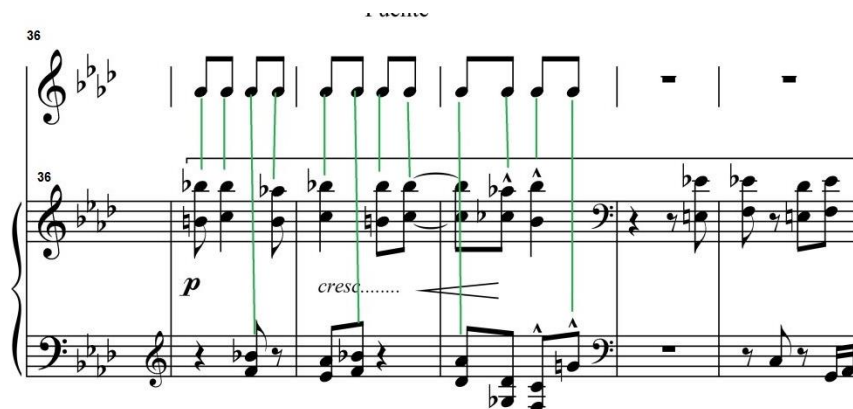


Figura Nº 45. Puente. Superposición rítmica. Fuente: Elaboración Propia

Con un gesto melódico ascendente en el compás 44 se presenta el tema A', ahora con mayor densidad textural debido a las octavas de la mano derecha y densidad cronométrica²² gracias al ritmo de semicorcheas en gestos melódicos ascendentes y descendentes (ver Fig. 46).

²² La densidad cronométrica es la sucesión de una serie de elementos o eventos de la obra musical con relación al *tempo*, así por ejemplo un *tempo* lento con muchos eventos simultáneos, da la sensación de movimiento, y viceversa.

Puente

Piano

p *cresc.....* imitación a la 5ta

TEMA A'

aumento densidad textural

Aumento densidad cronométrica

8va-1



Figura N° 46. Puente y Tema A' Preludio 3. Fuente: Elaboración Propia

Seguidamente el estribillo es estructurado con los mismos elementos de la fórmula rítmica variada, pero con la presentación de un nuevo material para el *ostinato*, sobre el cual en anacrusa al compás 58 se presenta el tema B' de dos secciones, una melódica ondulante y una nueva cita, esta vez del San Juanito Peshte Longita (ver Fig. 47).

Elemento rítmico estribillo
San Juanito Tradicional



Ostinato 2

Tema B

Cita Peshte Longita

poco a poco Rit.

Figura Nº 47. Ostinato 2 y Tema B' Preludio 3. Fuente: Elaboración Propia

El Tema C, que inicia en el compás 65, está conformado por la sintetización de las células rítmicas mencionadas en la *Figura Nº 46*, y mientras desarrolla melódicamente imita el Tema a la cuarta en el compás 69, para finalizarlo con un rallentando y fermata (ver Fig. 48).



Figura Nº 48. Tema C Preludio 3. Fuente: Elaboración Propia.

Igualmente, sobre un *ostinato*, Guevara presenta el tema C' representado sobre un gesto melódico pentafónico ondulante como podemos apreciar en la *Figura Nº 49*.

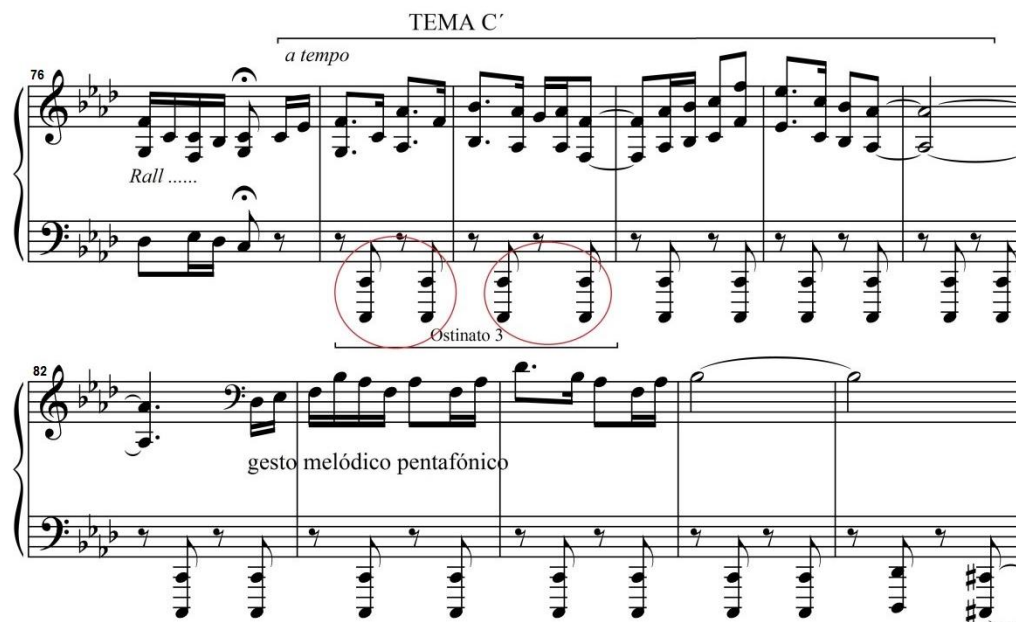


Figura Nº 49. Tema C' Preludio 3. Fuente: Elaboración Propia.

El nuevo puente (estribillo) comienza en el compás 87, y al igual que en el compás 10, utiliza dos veces elementos del estribillo tradicional fragmentado, unidos entre sí por un gesto melódico ascendente que repite cuatro veces en diferentes octavas (ver Fig. 50).


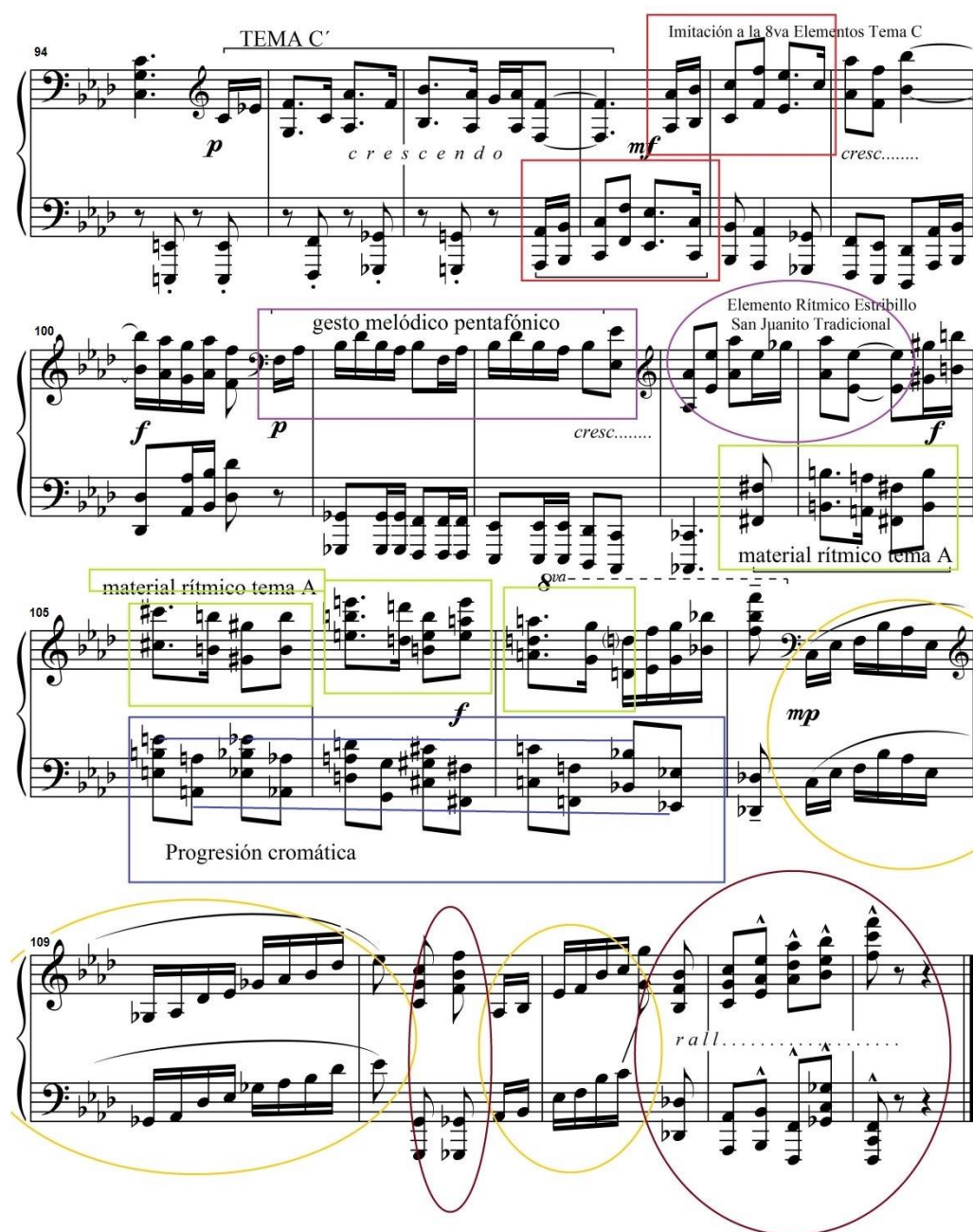


Figura Nº 50. Puente (estribillo) Tema C Preludio 3. Fuente: Elaboración Propia.

En la anacrusa al compás 95, aparece el Tema C'', donde introduce imitaciones a la 8va de elementos melódicos del tema C'. Luego presenta un gesto melódico pentafónico, e inmediatamente en el compás 103 y 104 fusiona el elemento rítmico del estribillo tradicional con el material rítmico del tema A. Paralelamente se dibuja una progresión cromática de los compases 105 a 108, reutilizando el material rítmico del Tema A. Anexo a esta sección el compositor utiliza un gran gesto melódico ondulante que desemboca a dos acordes de corcheas. Y para anunciar el final utiliza un pequeño gesto melódico ascendente que concluye en seis acordes de cuarta y quinta sobre corcheas (ver Fig. 51).



94 TEMA C' Imitación a la 8va Elementos Tema C

p *crescendo* *mf* *cresc.....*

100 gesto melódico pentafónico Elemento Rítmico Estribillo San Juanito Tradicional

f *p* *cresc.....* *f*

material rítmico tema A

105 material rítmico tema A *f* *mp*

Progresión cromática

109 *rall.....*

Figura Nº 51. Tema C' Preludio 3. Fuente: Elaboración Propia.

Guevara construye este Preludio “San Juanito” a través del uso de los elementos rítmicos tradicionales, de *ostinatos*, ampliación de texturas, aumento de densidad cronométrica, uso de citas, variación rítmica del estribillo, la utilización de imitaciones, el uso de silencio para separar secciones y además la superposición y sintetización



de elementos logrando una unidad compositiva dentro de la obra, manteniendo la esencia del San Juanito.

En estos análisis hemos podido apreciar un trabajo entramado y sintetizado de lo popular ecuatoriano y las formas musicales europeas, a través del lenguaje *Guevariano*; lo que nos recuerda su gran vínculo con Béla Bartók²³, en el hecho de buscar una universalidad de la música tradicional (húngara), pues su música además de auténtica (tradicional) debía aspirar a la modernidad de su tiempo (vanguardista). Bartók mencionaba que “... *no basta insertar en esa música culta tiempos o imitaciones de temas campesinos, porque así terminaríamos haciendo un trivial enmascaramiento del material popular. Es necesario, sí, transferirle la atmósfera de la música creada por los campesinos*”. (Bartók, 1997).

A partir de lo mencionado, observamos que Guevara se expresa estéticamente a través de la *música modal*, producto de su lenguaje melódico de quintas y armonía quartal, además, de la corriente nacionalista ecuatoriana existente: los géneros ecuatorianos, que evolucionan a un lenguaje universal al utilizar las formas europeas.

Guevara utiliza de manera consciente enfoques teóricos musicales convencionales, que confirman su lenguaje musical, sin embargo, utiliza de manera

²³ Béla Bartók (1881 – 1945) fue un compositor, pianista, musicólogo, etnomusicólogo húngaro quien investigó la música folclórica y los utilizó en sus composiciones, entre sus principales obras tenemos *mikrokosmos para piano, música para cuerda, percusión y celesta*.



inconsciente enfoques estéticos de Jean Jacques Nattiez²⁴ y de Theodor Adorno²⁵ conducido por su sensibilidad artística.

Nattiez afirma que “La obra musical no es solamente [...], el texto, o conjunto de estructuras [...] es también los procesos que le han dado origen y los procesos a los cuáles éstos dan lugar: los actos de interpretación y percepción” (Nattiez, 1987).

Por otra parte, algunas reflexiones de Theodor Adorno con respecto a la estética mencionan que “[...] es la organización objetiva de todo lo que aparece dentro de una obra de arte como algo que habla con coherencia.” (Adorno, 2004)

“Lo que convierte a las obras de arte existentes en algo más, no es algo existente, sino su lenguaje. Las obras auténticas hablan, aunque renuncien a la apariencia, desde la ilusión fantasmagórica hasta el último hálito del aura.” (Adorno, 2004)

“[...] Los paralelos de quintas son legítimos como medio artístico preciso para ciertos efectos, como en Debussy, que la prohibición pierde su sentido fuera del sistema tonal de referencias”. (Adorno, 2004)

Metafóricamente podemos decir que el estilo de Guevara es una espiral melódica, que se mueve como el agua que rodea a los obstáculos, tiene esa fluidez del líquido

²⁴ Jean Jacques Nattiez (1945) es un semiólogo musical francés, profesor de Musicología en la Universidad de Montreal.

²⁵Theodor Adorno (1903 - 1969) fue un filósofo alemán que escribió acerca de sociología, psicología, comunicología y musicología.



Universidad de Cuenca

en nuestras manos, y a la vez esa fuerza del río mismo, apoyado en los ostonatos y la armonía de cuartos, como el agua a su cauce.



CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Conclusiones:

1.- En una ocasión el Compositor Gerardo Guevara, manifestó que su lenguaje musical no busca un nacionalismo exagerado, folclórico; al contrario, que él, busca un “nacionalismo universal”. Esta afirmación la podemos confirmar, puesto que su lenguaje musical tiene elementos convencionales, universales de melodía, armonía, ritmo y forma, desarrolladas a través de técnicas modernas de composición como la superposición melódica, rítmica, la armonía cuartal etc.

2.- Al iniciar la investigación nos habíamos planteado encontrar la relación de sus períodos compositivos con los Tres Preludios. Lamentablemente no se encontró mayor relación. Lo que predomina es su segundo período compositivo, donde recibió mucha influencia de las técnicas modernas en Europa.

3.- Al elaborar el catálogo de obras percibimos que hay descuido por parte del compositor como de las instituciones involucradas en el cuidado del patrimonio cultural ecuatoriano. Afirmamos esto porque algunas partituras del compositor no existen o se extraviaron.

4.- El tratamiento de los géneros ecuatorianos en los Tres Preludios bajo la aplicación de elementos científicos como la variación, el contraste, la repetición, el ritmo en frecuencias agudas, el *ostinato*, la imitación, la ampliación retrógrada, la



densidad textural, etc., coloca en otra dimensión a dichos géneros, pudiendo ser difundidos por nuevas puertas hacía un mundo ávido de innovaciones.

5.- A diferencia de sus antecesores, Gerardo Guevara lleva la pentafonía más allá, como un elemento generador de armonía, timbre y melodía. Utiliza el primitivismo del ritmo de los géneros ecuatorianos, que los evoluciona, expande y oculta.

6.- El estilo de Guevara a manera de metáfora se definiría como espiral y acuático porque se desarrolla habitualmente con notas acordales ascendentes o descendentes dentro de los espectros conscientemente concebidos.

Recomendaciones:

1.- Aumentar la presencia del lenguaje musical de Gerardo Guevara para su valoración y punto de inflexión en el proceso evolutivo musical ecuatoriano a través de publicaciones, digitalizaciones y grabación de su catálogo.

2.- Promover a través de las Instituciones idóneas la búsqueda de otros lenguajes musicales que permitan al San Juanito, Albazo, Pasillo, Pasacalle, Yaraví, etc. viajar por dimensiones vanguardistas y estéticas contemporáneas.

3.- Apoyar la composición a través de becas o mecenazgos; en este caso percibimos que de no existir la beca otorgada a Gerardo Guevara por parte del Conservatorio Nacional no existiera la producción musical, objeto del presente estudio.



4.- Y recomendar, a los músicos académicos el interpretar obras de Guevara del segundo y tercer período compositivo. Lamentablemente se ha caído en el círculo vicioso de ejecutar las mismas obras del primer período compositivo como son, Despedida, Apamuy shungo, El Espantapájaro, entre otras.



BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal. Retrieved from https://monoskop.org/images/0/0a/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf
- Bartók, B. (1997). *Escritos sobre música popular* (5ta ed.). México: Siglo XXI. Retrieved from <https://es.scribd.com/doc/191251647/Bartok-Bela-Escritos-sobre-musica-popular-pdf>
- Bennett, R. (2003). *Léxico de música*. (B. Zitman, Trans.) Madrid: Akal.
- Cone, E. (1960). Analysis Today. *Musical Quarterly* , 172-188.
- Cook, N. (1987). *A guide to musical analysis*. J. M Dent & Sons. .
- Cúneo-Vidal, R. (1978). *Diccionario histórico-biográfico del sur del Perú*. (I. Prado, Ed.) Lima.
- Cúneo-Vidal, R. (1978). *Enciclopedia incana*. (I. Prado, Ed.) Lima.
- De Candé, R. (2002). *Nuevo diccionario de la música. (I) Términos musicales*. (P. Silles, Trans.) Barcelona: RobinBook.
- Denizeau, G. (2002). El preludio. In G. Denizeau, *Los géneros musicales una visión diferente de la historia de la música* (E. J. Juliá, Trans., pp. 100-111). Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. (2014, 08 21). Retrieved from <http://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Gabis, C. (2006). *Armonía Funcional* (1 ed.). Buenos Aires, Argentina: Melos de Ricordi Americana.
- Godoy, F. (2012). *Catálogo y Antología de la obra Coral de Gerardo Guevara. (Tesis de Maestría)*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador-Universidad de



Cuenca. Quito. Retrieved from

<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/21925>

Grijalva, D. (2000). Guevara, Clásico Ecuatoriano. In D. Grijalva, H. Granja, L.

Rivadeneira, M. Ortiz, S. Izurieta, P. Guerrero, . . . M. Godoy, *Ciclo Grandes Compositores Ecuatorianos: 1999 Gerardo Guevara* (pp. 9-10). Quito: Conservatorio Franz Liszt.

Guerrero, P. (1996). Luis Gerardo Guevara Viteri: significativa contribución a la música ecuatoriana. *Archivo Sonoro*, N^o. 4, p. 2-16.

Guerrero, P. (2000). Gerardo Guevara y el nacionalismo musical ecuatoriano. In D. Grijalva, H. Granja , L. Rivadeneira, M. Ortiz, S. Izurieta , P. Guerrero, . . . M. Godoy, *Ciclo Grandes Compositores Ecuatorianos: 1999 Gerardo Guevara* (pp. 21-24). Quito: Conservatorio Franz Liszt.

Guerrero, P. (2001-2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. (Vol. 1). Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana.

Guerrero, P. (2004-2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. (Vol. 2). Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana.

Guerrero, P. (2008). *Juan Pablo Muñoz Sanz: Voces en la sombra*. Quito: Banco Central del Ecuador.

Guerrero, P. (2010). *Carlos Bonilla Chávez: mil años de música*. Quito: FONSAL.

Guerrero, P. (2012, Agosto). Nuevos apuntes sobre los géneros musicales ecuatorianos. *EDO, (El Diablo Oscuro) Revista Musical Ecuatoriana II Época.*, 5 – 28.

Guerrero, P. (2013). *Cancionero N 5*. Quito: Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana.



Guerrero, P., & De la Torre, A. (2006). *Gonzalo Benítez: tras una cortina de años*.

Quito: FONSAL.

Guerrero, P., & Wong, K. (1993). *Julio Cañar: el alma del pasodoble*. Quito: Archivo

Sonoro del Municipio de Quito.

Guerrero, P., & Wong, K. (1994). *Corsino Durán Carrión: un trabajador del*

pentagrama. Quito: Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, Departamento de Desarrollo y Difusión Musical.

Guevara, G. (2002). *Historia de la música del Ecuador*. Quito.

Guevara, G. (2013, 05 21). Entrevista. (A. Alarcón, Interviewer)

Herrera, E. (1995). Los acordes por cuartas. In E. Herrera, *Teoría musical y armonía moderna* (9 (2004) ed., Vol. 2, p. 192). Barcelona: Antoni Bosch.

Hodeir, A. (2006). *Cómo conocer las formas de la música*. Madrid: EDAF.

Jumbo, E. (2012). *Análisis e interpretación del concierto para Violoncello y Orquesta de Luis Humberto Salgado en versión de Cello y Piano. (Tesis de maestría)*.

Universidad de Cuenca – Universidad Católica. Quito, Ecuador. Retrieved from <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/494>

Karzulovic Livesey, M. (2006). *El libro de las escalas*. Santiago de Chile.

Lindemann, H. (1999). *Enciclopedia de la música*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Lovato, G. (2012). *Gerardo Guevara “Músico de cien pueblos y de las prodigiosas capitales”*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Miño Grijalva, C. (2010). *Melodía Inevitable: Vida y tiempo del Compositor Luis Humberto Salgado*. Quito: Ediciones FONSAL.

Moreno, S. (1923). *La música en la provincia de Imbabura (Apuntes para la historia de la música en el Ecuador)*. Quito: Tip. y Encuadernación Salesianas.



Moreno, S. (1946). *Música y danza autóctonas del Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura.

Moreno, S. L. (1972). *Historia de la música en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Mullo, J. (2007). Gerardo Guevara: su trayectoria creativa. Ensayo. Quito, Ecuador. *musicakaleidoscope*. (2016, 05 28). Retrieved from

www.musicakaleidoscope.wordpress.com:

[//musicakaleidoscope.wordpress.com/2015/09/16/nadia-boulanger-teacher-of-the-century/](http://musicakaleidoscope.wordpress.com/2015/09/16/nadia-boulanger-teacher-of-the-century/)

Nattiez, J. J. (1987). *Musicologie Générale et Semiologie*. Paris: Christian Bourgois Editeur.

Ortiz, M. (2000). Interpretación y concepción de la obra pianística de Guevara. In D. Grijalva, H. Granja, L. Rivadeneira, M. Ortiz, S. Izurieta, P. Guerrero, . . . M. Godoy, *Ciclo Grandes Compositores Ecuatorianos: 1999 Gerardo Guevara*. (pp. 15-17). Quito: Conservatorio Franz Liszt.

Parker, B. (2010). *Good Vibrations: The Physics of Music*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Prado, S. (2013). *Análisis armónico formal y semiótico de cinco obras del compositor cuencano Arturo Venegas Vega. (Tesis de maestría)*. Universidad de Cuenca, Ecuador. Retrieved from <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/4525>

Ramos, F. (2013). *La música del siglo xx: Una guía completa*. Madrid: Turner Música. Retrieved from <https://books.google.com.ec/books?id=Ka3zih0CV3YC&pg=PA130&dq=modos+de+transposici%C3%B3n+limitada+messiaen&hl=es->



419&sa=X&ved=0ahUKEwj6rFg9bOAhWMFR4KHcRODU4Q6AEIHzAB#v=onepage&q=modos%20de%20transposici%C3%B3n%20limitada%20messiaen&f=false

Roca Arencibia, D. (2014, 08 04). /*www.academia.edu*. Retrieved from

/www.academia.edu:

http://www.academia.edu/2043201/Análisis_de_partituras_y_análisis_para_la_interpretación_dos_modelos_pedagógicos

Rojas, C. (2011). *estéticas canibales*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

Vanegas, S. (2010). Análisis de la obra *fiesta* de Gerardo Guevara. *revista Anales Tomo 55 Universidad de Cuenca*, 61-64.

Vergara, W. (2015). *Enfoque para el abordaje de la dirección orquestal, análisis estructural e interpretativo y montaje de obras orquestales de Gerardo Guevara. (Tesis de maestría)*. Universidad de Cuenca, Ecuador. Retrieved from <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/21925>

Wong, K. (2004). *Luis Humberto Salgado: Un Quijote de la Música*. Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador.



Universidad de Cuenca

ANEXOS

Partituras Digitalizadas

Tres Preludios

1

Gerardo Guenara N.

Lento ♩ = 40

Piano

p

mf

ten..

pp

leggero

M.G.

Vivo ♩ = ♩

pp

p

mf

f

8^{va}

14



2

Tres Preludios

17 **Tempo I**

meno. Rall. *p*

22 *Rit* *A tempo*

26 *Poco Rit*

8^{va} 8^{va} 8^{va} 8^{va} 8^{va}

8^{vb} 8^{vb} 8^{vb} 8^{vb} 8^{vb}

3 3 3 3 3

6

Reo.

2

Gerardo Guerrero

Adagio ♩ = 60

Piano

f *p* *f* *p*

8^{vb}----

4

3 6 3

Rall....

8^{vb}----

Allegro ♩ = 104

7

6 3 6 3

10

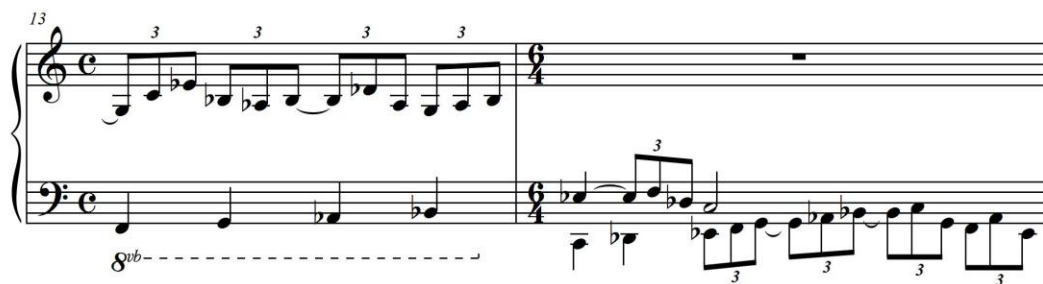
3 3 3 3 3 3

8^{vb}----

2

II

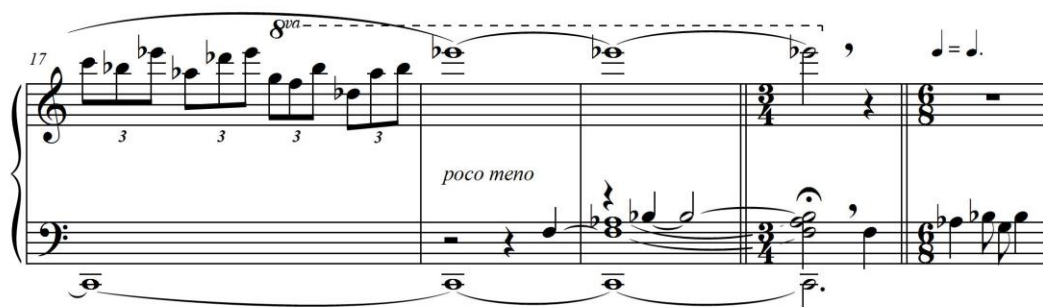
13



15



17

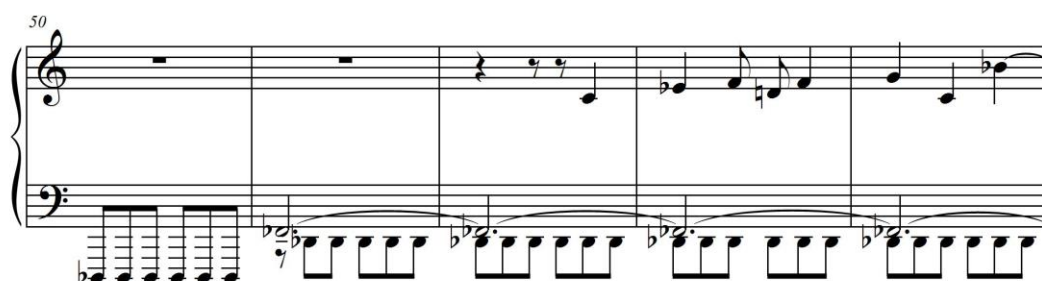
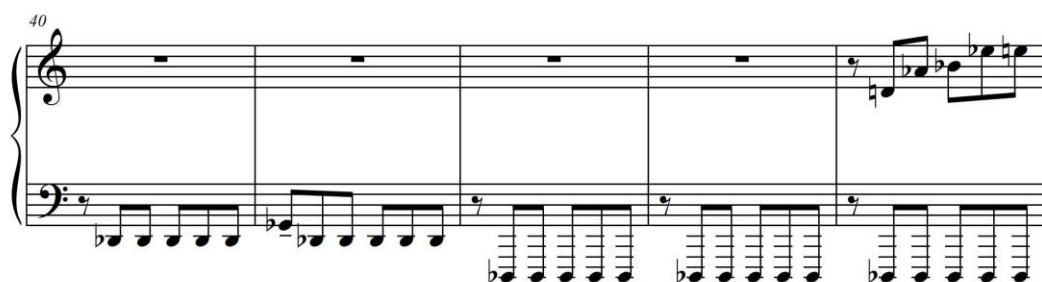
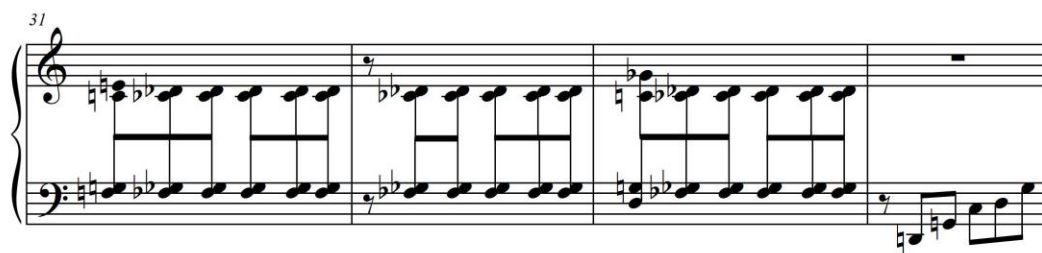


22



27





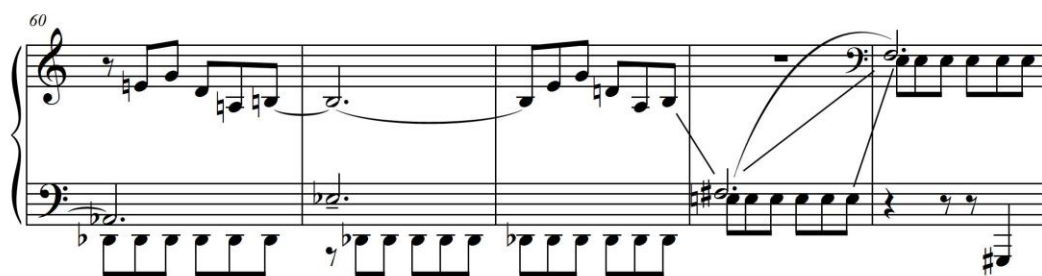
4

II

55



60



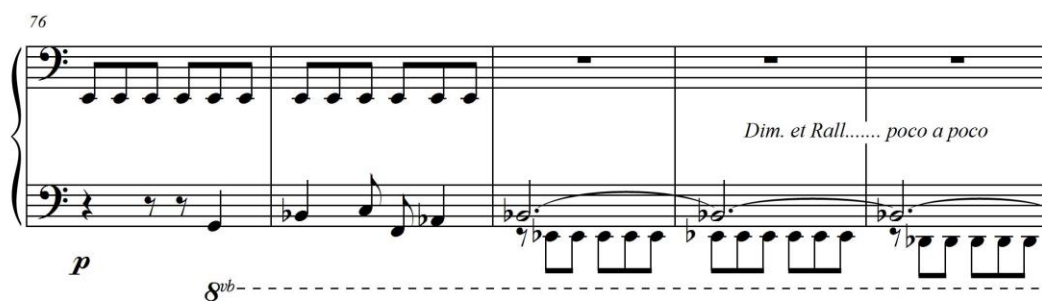
65



70



76



Dim. et Rall..... poco a poco

p

8^{va}-----

81 *a tempo* *leggero*

p *crescendo*

86 *p*

90 *crescendo poco a poco* *f*

94 *f* *Ritenu.* *ff*

98



3

Gerardo Guerrero

$\text{♩} = 80$

Piano

f



5

8^{va}

8^{vb}



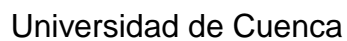
10

p



15





III

118

46



50



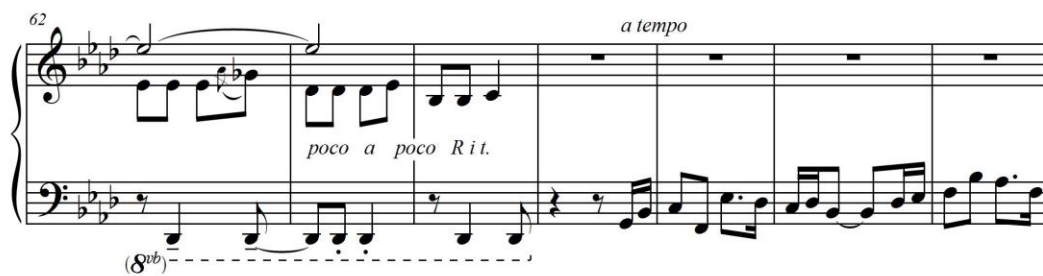
54



62

a tempo

poco a poco Rit.



69



4 III *a tempo*

74 *Rall*

79

85 *mp*

90 *f* *p* *p*

95 *crescendo* *mf* *cresc.....*





100

f *p* *cresc.....* *f*

105

f *mp*

109

rall.....

8va

8vb

The musical score is for a piano piece, measures 100 to 112. It is written in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The score is in a grand staff (treble and bass clefs). Measure 100 starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. A crescendo (*cresc.....*) leads to a forte (*f*) dynamic in measure 104. Measure 105 starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 109 starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a rallentando (*rall.....*). The score includes dynamic markings, articulation marks (accents), and octave markings (8va and 8vb).

París, 1962.

Imágenes de Guevara con el autor



HOMENAJE A GERARDO GUEVARA. 2011 FOTO: EL COMERCIO



ENTREVISTA EN RADIO PÚBLICA. 2012. FOTO: SANDRA MARTÍNEZ



MOMENTO FAMILIAR. 2015. FOTO AUTOR.



Entrevista a Gerardo Guevara

Por Alex Alarcón

La presente entrevista fue ofrecida por Gerardo Guevara el martes 21 de mayo de 2013, el entrevistado revisó y autorizó la versión editada de esta entrevista para este trabajo.

Alex Alarcón: ¿Cómo fue su vinculación con la música?

Gerardo Guevara: Como usted ya sabe, yo nací en el Conservatorio de Música, pues mi padre era conserje en el Conservatorio, de manera que toda mi vida estuvo rodeada de sonidos y música.

A.A: ¿Cómo fue su relación con los compositores de esa época?

G.G: Mi relación con los compositores de la época básicamente era formativa exceptuando con Claudio Aizaga y Carlos Bonilla que eran compañeros míos de allí tuve como profesores a Luis Humberto Salgado, Belisario Peña, Juan Pablo Muñoz Sanz, y el Doctor Sixto María Durán, que fue el que me dio una beca para que estudiar violín y oboe, Corsino Durán fue mi primer profesor de violín.



A.A: ¿Ha escuchado usted las composiciones de Corsino Durán?

G.G: Por supuesto, a mí me gustaba mucho la vena melódica que tenía Corsino, además, de que en su lenguaje buscaba otros recursos. Si usted ha escuchado o ejecutado el San Juanito *Anacu ruju*, podrá apreciar lo que le estoy diciendo pues él se aparta un poco de lo tradicional facilista.

A.A: ¿Alguna vez me comentó Usted que Corsino Durán era Comunista?

G.G: Sí desde luego, él tenía mucha actividad con el partido comunista, se movía mucho, él fue responsable de que formarían la Orquesta Sinfónica Nacional.

A.A: ¿Cómo fue su primer acercamiento a la composición?

G.G: No recuerdo si tenía 17 o 18 años, pero mi profesor Belisario Peña nos dijo a un grupo de estudiantes que hiciéramos la música de un texto que nos trajo, era el Himno al Censo, yo hice la música y él la escogió.

A.A: ¿Usted me comentó que la obra inspiración, fue con la que ganó un concurso en el Conservatorio?

G.G: Efectivamente con esa obra yo gané un concurso de composición creo que por el cincuentenario del Conservatorio.



A.A: ¿Esta obra tiene muchas quintas paralelas, quizás esto ya comenzaba a darle un camino acerca de su lenguaje?

G.G: La verdad no tenía idea hijito, pues básicamente utilicé las quintas sucesivas y paralelas, y lo hice como rebeldía en contra de la armonía tradicional que nos enseñaban en el Conservatorio, ni siquiera sabía que me iba a dedicar a ser compositor.

A.A: ¿Cuándo decidió hacerse compositor?

G.G: Es una interesante pregunta pues yo empecé a incursionar en la composición como usted sabe en Quito, pero básicamente es en Guayaquil donde yo decido que me voy a dedicar a ser compositor.

A.A: ¿En algunas de nuestras conversaciones, usted me mencionó lo siguiente: que fue a raíz del primer cuarteto de cuerdas, ¿que envió a un concurso en Uruguay que usted finalmente decidió dedicarse a la composición?

G.G: Así es.

A.A: Cuénteme cómo fue qué decidió ir a Guayaquil

G.G: Tuve la oportunidad de irme a Guayaquil, pues como era pianista de música popular, accedí a una propuesta de trabajo en la orquesta de baile



Blacio Junior, allí entré en el Conservatorio de Guayaquil, y conocí al maestro Jorge Raicky, quien era una persona formidable.

A.A: ¿Cuénteme de su experiencia en el Conservatorio de Guayaquil?

G.G: Tuve la suerte de estar con el profesor húngaro Jorge Raicky, que era un excelente Director de coros, con el tuve la oportunidad de ser su asistente. Aprendí muchísimo y sobre todo él me motivó a escribir obras para coro y lo más importante, tuve acceso a la obra de Bartok, que era novedoso, porque en ese tiempo, no teníamos acceso a estos compositores.

A.A: ¿Cómo influye o qué fue lo que le atrajo de la obra de Béla Bartok?

G.G: Luego de lo que me conversaba Jorge Raicky acerca de lo que Bartók se pasó investigando su música húngara, me dediqué a estudiarlo en profundidad y comprendí que él había tratado su música a partir de su folclor, y desde ese momento me sentí comprometido con la música de Ecuador.

A.A: En Guayaquil usted graba su primer trabajo discográfico, ¿qué lo motivó hacer esto?

G.G: En Guayaquil yo trabajaba también haciendo grabaciones al piano para Feraud, y allí logré que me ayudara para grabar un disco con IFESA, pues eran los únicos que grababan en ese entonces, yo era joven y tenía la necesidad de hacer algo, así que grabé un disco con mis obras.



A.A: ¿Tiene alguna copia en su haber?

G.G: No hijito, nunca me preocupé de eso, no creí que era importante.

A.A: Cuénteme, después del estreno de su ballet *Yaguar shungo*, y obtuvo su beca para ir a París, ¿siempre escogió Francia o tenía la posibilidad de ir a otro sitio?

G.G: Es muy buena pregunta, le cuento que Francia siempre me llamó la atención.

A.A: ¿Estuvo casi una década en Francia?

G.G: Así es, casi toda la década del 60.

A.A: ¿Cómo fue su primer acercamiento a este medio musical?

G.G: Un poco frustrante le contaré, pues según yo, iba como músico formado, además. con los antecedentes de que estudié con Salgado y Belisario Peña, pero nada que ver hijito; allí tuve que volver a estudiar y yo creo que tuve la suerte de que era joven y que la música que yo proponía tenía ese aire andino, que llamó la atención de mi profesora.



A.A: ¿Hay un rasgo interesante de la maestra Boulanger, y es que ella en general motivaba a sus estudiantes a que sigan la corriente que la música mismo les decía, como el caso de Piazzola o Copland, por mencionar algunos?

G.G: Así es, ella nos motivaba a que compusiéramos como nuestra sensibilidad nos dicte.

A.A: ¿Ella le enseñó a desarrollar su lenguaje armónico de cuartas y quintas o había alguna corriente en París?

G.G: Usted me conoce nunca he sido un hombre pretencioso pero lo de las armonías lo desarrolle yo mismo a partir de la experimentación.

A.A: En este período en París he notado en sus obras que se aleja de ese Guevara un poco más primitivo.

G.G: Si, pues todo parte de la experimentación, además, me gustaba mucho qué mi música se vuelva más universal, ya no tan folclórica.

A.A: Pero, aunque universal toda su música siempre ha sido modal, nacionalista, con pocas excepciones.



G.G: Así es hijito, pues la música ecuatoriana en general es modal, por eso en mi música me muevo a través de diferentes modos, o modos tonales, porque en realidad no es una tonalidad, sino varias.

A.A: ¿Cómo se decidió retornar a Ecuador?

G.G: Cuando llegué a Ecuador, me ofrecieron fundar y dirigir el coro de la Universidad Central del Ecuador, en París yo tenía buenos ingresos, pues trabajaba como pianista en el Moulin Rouge, pero en cambio no trabajaba tanto en el ámbito académico, mi esposa Nancy (Adoum), me dijo que si regresaba a Ecuador podía estancarme, así que decidí volver y ella y mi hijo Juan Cristóbal se quedaron en París.

A.A: Durante su regreso Ecuador hemos sido testigos de sus publicaciones, la fundación de SAYCE, su Rectoría en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, la recuperación de su salud, y ahora en retrospectiva ¿Cuáles son los nuevos proyectos, o perspectiva de Guevara?

G.G: Lo más importante hijito, es seguir vivo (risas), bueno básicamente esta edad es para reflexionar acerca de todo lo que se ha hecho, pues ya no sé es el joven de 20 años qué tiene todo por programar, ahora es tiempo de cosechar, sin embargo, siempre estoy componiendo, revisando mis obras, atendiendo a los estudiantes, la prensa, los amigos, etc.

A.A: Gracias maestro Gerardo por su tiempo y su ayuda para este trabajo.